









# Geschichte

der

# Sinfonie und Suite

von

**Karl Nef**

Mit vielen Notenbeispielen



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1921

# Vorwort.

Die Geschichte der Sinfonie und Suite wurde zum erstenmal rgestellt von Hermann Kretzschmar im ersten Band seines »Führers rch den Konzertsaal«. Wenn ich hier, nachdem mir Kretzschmar, ein einstiger verehrter Lehrer, den Auftrag dazu gegeben, den ichen Gegenstand von neuem behandle, so ist es selbstverständh, daß ich mich öfter mit ihm auseinandersetze. (Um Schwerligkeit zu vermeiden, wird jeweilen nur sein Name genannt ohne gabe der Seitenzahl.) Übrigens geht das Handbuch von ganz dern Voraussetzungen aus als der »Führer«, und, gestützt auf einhende Forschungen, glaube ich wesentlich Neues geboten zu haben.

Die zahlreichen weitern Vorarbeiten, bestehend in Einzelbeiträgen, d im Text selbst genannt; mit Dankbarkeit möchte ich hier nur ch hervorheben die Studien Hugo Riemanns zur Geschichte der ite und der Mannheimer Sinfonie.

Zu beachten bitte ich, daß das Manuskript zum vorliegenden ndbuch im Herbst 1918 abgeschlossen wurde; der Zeitverhältnisse gen konnte die Drucklegung erst jetzt erfolgen.

Für Hinweise und Überlassung von Material bin ich zu benderm Dank verpflichtet Fräulein Amalie Arnheim † und Herrn of. Dr. Johannes Wolf in Berlin, sowie Herrn Prof. Dr. André rro in Paris. In vorkommender Weise überließen mir zur Einht alle gewünschten Werke die Staats-, Universitäts- und Spezialbliotheken von Berlin (ehemals Kgl. Bibl. und Kgl. Hausbibliothek), inchen, Wien, Paris (Bibliothèque nationale und du Conservatoire), rich und Basel, und ich möchte ihren Vorständen auch an dieser elle meinen verbindlichsten Dank ausdrücken. Auch meines Freuns Herrn Dr. Edgar Refardt, der durch mannigfache Beihilfe eine Arbeit förderte, muß ich hier mit Dank gedenken.

Basel, im Oktober 1920.

Karl Nef.



# Inhalt.

## Die Suite.


Einleitung. (Prinzipielles. Die Orchestermusik vor Entstehung der Suite) . . . 1
Die Anfänge der Suite in Deutschland . . . . . . . . . . . . . . . . 8
Die Engländer in Deutschland . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 25
Der quantitative Höhepunkt um 1610 . . . . . . . . . . . . . . . . 33
Der formale Höhepunkt in der Variationensuite (Bäwerl, Schein). . . . 35
Die letzten Erscheinungen vor dem Dreißigjährigen Krieg . . . . . . . 42
Die Italiener. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50
Übersicht über die deutsche Suitenproduktion im 17. Jahrh.. . . . . . 52
Die Wiederbelebung nach der Kriegspause. Beginnender französischer Einfluß (Schop, Hammerschmied). . . . . . . . . . . . . . . . . . 54
Das Eindringen freier Sätze (Sinfonien. Rosenmüller, D. Becker, Reinken) 60
Die Ouvertürensuite . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 75


## Die Sinfonie.


Vorklassische und klassische Zeit . . . . . . . . . . . . . . . . . 102
Die Entstehung aus der Opernsinfonie . . . . . . . . . . . . . . . . 102
Die Sinfonie im Konzert . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 105
Italien . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 107
Deutschland. Die Mannheimer Schule . . . . . . . . . . . . . . . . . 118
Die norddeutsche Schule . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 132
Die sächsische Schule. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 144
Die Wiener Schule . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 145
Josef Haydn. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 148
W. A. Mozart . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 163
Frankreich . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 167
Die Schule Haydns. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 171
Die Schule Mozarts. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 178
Beethoven. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 181
Die Romantik. Schubert . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 190
C. M. von Weber und die Norddeutschen . . . . . . . . . . . . . 196
Spohr, Wagner, Kalliwoda . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 198
Mendelssohn. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 207
Schumann. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 213
Die Programmusik: Berlioz und Liszt . . . . . . . . . . . . . . . . 220
Die neueste Zeit . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 236
Deutschland. Nachzügler der Romantik. . . . . . . . . . . . . . . . 237
Rubinstein, Raff, Götz, Volkmann . . . . . . . . . . . . . . . . 237
Brahms . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 241
Bruckner . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 251
Mahler . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 254
Die Suite . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 258

Frankreich . . . . . 262
Saint-Saëns, Franck . . . . . 262
Suite . . . . . 268
Schweiz . . . . . 270
Holland . . . . . 272
Belgien . . . . . 272
Italien . . . . . 273
Spanien . . . . . 274
England . . . . . 274
Amerika . . . . . 275
Die nordischen Länder . . . . . 276
Dänemark . . . . . 276
Norwegen . . . . . 278
Schweden . . . . . 280
Finnland . . . . . 280
Böhmen . . . . . 281
Ungarn . . . . . 283
Rußland . . . . . 284
Anhang, Musikbeilagen von Ghro, Christenius, Horn und Sammartini . 295
Namenregister . . . . . 333

---

# Die Suite.

## Einleitung.

**Prinzipielles. Die Orchestermusik vor Entstehung der Suite.**

Sinfonie und Suite behaupten den ersten Platz in der Instrumentalmusik; sie stellen die höchstentwickelten Formen dar. Dadurch, daß sie sich nicht mit einem Stück, einem einzelnen Tanz oder Lied begnügen, sondern mehrere Sätze zu einer Einheit zusammenschließen, erheben sie sich auf eine höhere Stufe, beweisen, daß auch in der Instrumentalmusik Sinn, Zusammenhang und logische Entwicklung herrschen, und reihen sich ebenbürtig neben die bedeutendsten Formen der Kunst, neben Epos und Drama.

Die Suite — wenn man Sinfonie und Suite zusammen nennt, handelt es sich natürlich im speziellen um die Orchestersuite, und nur mit dieser haben wir es im folgenden zu tun — ist die ältere der beiden Schwestern. Sie ist am Anfang des 17. Jahrh. in Deutschland entstanden; die Sinfonie trat am Anfang des 18. Jahrh. in Italien als Opernouverture ins Leben. Als sie ins Konzert übergeführt worden war, nahm sie Elemente aus der älteren Suite auf und ist erst durch diese Vermischung zur vollendeten klassischen Form gediehen. Neben der Sinfonie jedoch blieb die bescheidenere Suite bestehen und ist erst in neuerer Zeit wieder frisch belebt worden.

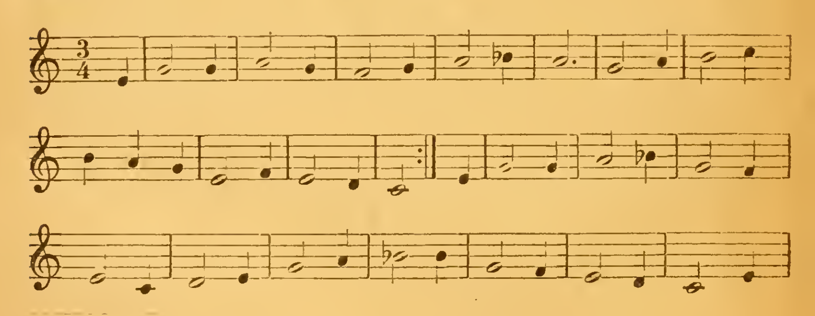
Zur Orientierung, als Grundlage für das Folgende, seien zunächst ein paar Bemerkungen über die ältere Orchestermusik vorausgeschickt.

Namentlich aus den zahlreichen bildlichen Darstellungen, dann aber auch aus urkundlichen Mitteilungen, vor allem über die Bruderschaften der Musikanten und die Stadtpfeifereien, weiß man seit langem, daß schon im Mittelalter die Instrumentalisten sich zu Orchestern zusammentaten; aber man war lange im unklaren darüber, was diese Orchester spielten; zahlreiche Vokalkompositionen haben sich erhalten, aber keine oder doch nur verschwindend wenige Instrumentalstücke. Heute hat man nun erkannt, daß von den

frühesten Zeiten an bis ins 17. Jahrh. hinein die Singmusik, namentlich soweit sie weltlich war, auch gespielt wurde; man unterschied nicht zwischen Vokal- und Instrumentalstil, die Instrumentisten spielten Lieder und Motetten, ja selbst Messen so gut wie die Sänger sie sangen. Dieser Brauch zeigt sich deutlich noch in den Veröffentlichungen des beginnenden 17. Jahrh., die bereits den Anfang der Orchestersuite darstellen, indem in dem gleichen Werk, das reine Instrumentalstücke bringt, Chorlieder enthalten sind, natürlich in der Meinung, daß diese nach Belieben auch auf Instrumenten gespielt werden können. Damit ist zugleich ein Beitrag gegeben zum Stammbaum der Suite, man ersieht aus diesem Nebeneinander von Gesang und Tanz, daß sie als ein Sproß des volkstümlichen Chorliedes des 16. Jahrh. erwachsen ist, auf den gleichen Grundlagen ruht wie dieses.

Eines der ältesten und wichtigsten Zeugnisse für die Pflege der Instrumentalmusik ist die Theoria des Jo. de Grocheo[1], der sehr wahrscheinlich im 14. Jahrh. »regens Parisius« war.

Danach gab es kaum eine Form, die nicht von Instrumenten gespielt werden konnte; es gab aber auch solche, die als besondere Instrumentalformen angesehen wurden, wie namentlich die Estampie (Estampida, Stantipes), ein Tanz im Dreitakt. Aus der Zeit von der Wende des 12. Jahrh. stammt die Estampida, über welche der Poet Rambaut de Vaqueiras am Hofe Bonifaz' II. zu Montferrat sein »Kalenda maya« dichtete. Die Melodie soll von zwei Jongleuren aus Frankreich auf ihren Vièles vorgetragen worden sein und so wohl gefallen haben, daß sie Anlaß zu dem Gedicht gab. Hier die Melodie (nach P. Aubry, Trouvères et Troubadours, Paris 1909):



[1] Herausgeg. von Johannes Wolf, Sb. d. IMG. I. 1899. — Vgl. desselben Einleitung zur Ausgabe von H. Isaacs weltlichen Werken in den D. d. T. i. Ö. Jahrg. XIV. 1, enthaltend eine kurze Übersicht über die Anfänge der Instrumentalmusik. — Ferner Henri Quittard, Histoire de la Musique instrumentale jusqu'à Lully, in Lavignac's Encyclopédie de la Musique, Fasc. 37—40.



Ein- und zweistimmige Instrumentaltänze finden sich in englischen Handschriften aus dem 13. Jahrh.[1].

Ganze Sammlungen französischer und italienischer einstimmiger Tanzstücke aus dem 14. Jahrh. birgt die Pariser Nationalbibliothek[2].

Unter den Chorliedern des 15. und des 16. Jahrh. trifft man gelegentlich Sätze, die zum Spielen auf mehreren Instrumenten bestimmt sind, so eine größere Anzahl von Heinrich Isaac und von ungenannten Komponisten[3].

Sie tragen meistens selbständige Titel, man liebte es, dieser Musik ohne Worte wenigstens eine charakteristische Überschrift zu geben, in Italien z. B. Istampita Gaeta, Isabella, Manfredina, in Deutschland Pfauenschwanz, Katzenpfote, Kranichschnabel, Eselskrone, Jägerhorn, Rattenschwanz, bei Isaac u. a. Les bien amore, A la bataglia, Der hundt u. a.

Von Johann Walther, dem bekannten musikalischen Mitarbeiter Luthers, hat sich ein Studienwerk für Zinkenbläser erhalten, umfassend 9 zweistimmige und 17 dreistimmige Stücke, überschrieben: 26 Fugen, der Jugend tzu sonderlicher leichter anführung und übung sehr nützlich[4].

In der Mitte des 16. Jahrh. bemächtigt sich der Druck der Musik für mehrere Instrumente. Zuerst zu nennen sind die Veröffentlichungen Pierre Attaignants in Paris: 1. Six Gaillardes et six Pavanes avec treze chansons musicales à quatre parties 1529. — 2. Neuf basses dances deux branles vingt et cinq Pavanes avec quinze Gaillardes a quatre parties 1530[5] und 3. namentlich die sieben Livres de danceries à quatre et cinq parties. Das erste Buch hat sich nicht wieder auffinden lassen, der Titel des zweiten lautet: Second livre contenant trois Gaillardes, trois Pavanes,. vingt trois

[1] H. E. Wooldridge, Early English harmony from the 10th to the 15th century. 1897.

[2] P. Aubry, Estampies et Danses royales: les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen-âge. (Paris, Fischbacher 1907).

[3] Veröffentlicht von J. Wolf, D. d. T. i. Ö. XIV. 1 (mit Nachtrag), und R. Eitner, Tänze des 15.—17. Jahrh. M. f. M. 6. u. 7. Jahrg. Beilage.

[4] B. Engelke, Z. d. IMG., Jahrg. 13, S. 275.

[5] La Magdalena, Basse Dance aus dieser Publikation, abgedruckt bei Wasielewski, Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh. Berlin 1878.

branles, tant gays, simples que doubles, douze basses dances, et neuf tourdions, en somme cinquante. Le tout ordonné selon les huict tons. 1547[1]. Das dritte bis sechste Buch ist herausgegeben durch Claude Gervaise, das siebente durch Estienne du Tertre; das letzte erschien 1557. Als vornehmster Tanz tritt hier die Pavane auf, die berufen war, später längere Zeit in der deutschen Suite als der eindrucksvollste und bedeutendste Satz an der Spitze zu stehen. Es ist sehr interessant und lehrreich, diese frühern französischen Pavanen mit den spätern deutschen zu vergleichen. Der gravitätische Charakter ist schon in den frühen Mustern voll ausgeprägt; nur bleiben die französischen noch ganz Tanz, während die deutschen bereits die Fortentwicklung zum Charakterstück zeigen. Die letzteren sind kunstvoller, kontrapunktisch reicher entwickelt, tiefsinniger, dafür eignet den französischen eine stolze Unmittelbarkeit der Wirkung, eine großzügige Einfachheit. Auch alle übrigen Stücke bei Attaignant sind richtige Tänze, bevorzugt werden die frischen, meist geradtaktigen Branslen, die als Bransles simples, doubles, de Bourgogne, de Champaigne, de Poictou, d'Escosse, Gays und Courans (die letztern vier Gattungen im Dreitakt) die große Überzahl bilden; besonders hervorzuheben sind die anmutigen, im Zweitakt stehenden Allemanden. Die typischen französischen Vorzüge treten auch hier schon entgegen: scharfe Ausprägung des Rhythmus in einfachem, aber mit kleinen Feinheiten und Pikanterien gewürztem Satz.

Hier schon werden einigen Pavanen Gaillarden nachgeschickt, die nichts anderes als rhythmische Variationen sind, den gleichen melodischen Gehalt, den die Pavane im Viertakt gab, im Dreitakt wiederholen. Dieses Abhängigkeitsverhältnis steht bekanntlich im Zusammenhang mit der Art des Tanzens selbst; in ganz Europa war es zu jener Zeit Sitte, stets einem ruhig geschrittenen Tanz einen gehüpften nachfolgen zu lassen; die musikalische Form der Variationen ergibt sich also hier gleichsam von selbst im Anschluß an die Bewegungen der Tänzer. Das ist eine für die Ästhetik beachtenswerte Tatsache. Wie wir sehen werden, ist die deutsche Suite später in der Anwendung des Variationenprinzips weitergegangen, hat nicht nur zwei, sondern mehrere Tänze über dasselbe melodisch-harmonische Material gebaut. Da die Instrumentalmusik kein Vorbild in der Natur hat, so ist es von Interesse, zu beobachten, daß sie vielfach ihre Formen doch im Anschluß an etwas außer

---

[1] Eine große Auswahl davon abgedruckt in Expert, Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française 23e Liv. 1908.

ihr Liegendes, nämlich die Körperbewegungen, bildet, und die Variation so gewissermaßen auf natürlichem Wege entstanden ist[1].

Die Anlage von Tanz in geradem und Nachtanz in ungeradem Takt findet sich auch in den großen aus der gleichen Zeit wie die Danceries von Attaignant stammenden deutschen gedruckten Sammlungen von Tänzen, die die Brüder Paul und Bartholomäus Hesse, Stadtmusiker zu Breslau, herausgaben unter dem Titel: Viel feiner lieblicher Stücklein, Spanischer, Welscher, Englischer, Französischer compositionen und tentz, Ueber dreyhundert mit Sechsen, Fünffen und Vieren auff alle Instrument dienstlich . . . Breslau 1555, und Ettlicher gutter Teutscher und Polnischer Tentz, bis in die anderthalbhundert mit 5 und 4 Stimmen. Breslau 1555.

Leider läßt sich kein vollständiges Exemplar dieser das Interesse im höchsten Grade erweckenden Sammlungen nachweisen, die die Tänze aller Herren Länder aus ihrer Zeit in großartiger Weise zusammengestellt zu haben scheinen; das erste Werk umfaßt 322, das zweite 155 Sätze[2]. Den engen Zusammenhang, den Tanz und Gesang in jener Zeit noch hatten, beweist folgende italienische Publikation: Opera nova de Balli di Francesco Bendusi a quattro accomodati da cantare e sonare d'ogni sorte de stromenti, Venetia, A. Gardane 1553, die 24 Tänze mit Überschriften, wie La mala vecchia[3], Pietoso, La fa li le la enthält. Zusammen mit Liedern zum Singen gibt der Niederländer Tielmann Susato Tänze heraus in seinem dritten Musyck boexken Antwerpen 1551[4].

Ein den französischen und deutschen Sammlungen entsprechendes Werk gab der niederländische Drucker Pierre Phalèse heraus unter dem Titel: »Liber primus Leviorum Carminum . . . Premiere liure de Danseries, cont. plusieurs Pauanes Passomezzo, Allemandes, Galliardes, Branles etc. Le tovt convenable sur tous instruments musicalz, nouuellem. amasse hors de plusieurs liure. 1571, Phalèse et Bellerum in Antverp.« Es enthält 68 Tänze ohne Autorennamen für vier Instrumente (vier Stimmbücher); ähnlich wie in den Ausgaben von den Brüdern Hesse scheinen die Stücke überallher zusammengetragen zu sein. Häufig findet sich auch hier die Variation

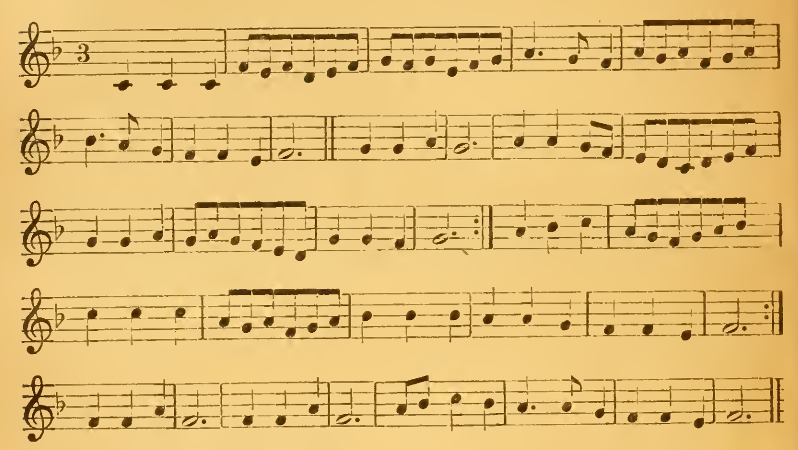
[1] Wie Tobias Norlind nachgewiesen hat (Zur Geschichte der Suite, Sb. d. IMG. VII), findet sich in der Lautenmusik schon am Anfang des 16. Jahrh. die suitenartige Verbindung von drei und mehr Tänzen durch das Mittel der Variation, in der Intabolatura de Liuto, liber quarto, Petrucci 1508, Pavana — Saltarello — Piva.

[2] Nach Eitner, Quellen-Lex., befinden sich einzelne Stimmen in Augsburg und in Breslau; ich habe sie selbst nicht einsehen können.

[3] Abgedruckt bei Wasiliewski a. a. O.

[4] 16 daraus mitgeteilt von R. Eitner, M. f. M. Bd. 6/7, S. 89 ff.

in der Form, daß ein geradtaktiges Stück im ungeraden Takt wiederholt wird. Die Tänze tragen nicht selten Namen, wie das von alters her Gebrauch ist, z. B. Den Post (mitg. in Kretzschmars »Führer«), Fagot 3, Hoboken dans, Ronde pourqoy, Passomeze d'anvers. Ein sehr munteres Stück voll welschen Temperaments ist die folgende Gaillarde La Fanfare; sie wirbelt überaus lustig:



Alle diese Veröffentlichungen des 16. Jahrh. zeigen ein buntes Leben, eine naive Freude an Tänzen aller Art und aus allen Gegenden, aber noch keine höhern künstlerischen Absichten. Die Sammlungen erscheinen auch nur vereinzelt; es ist noch keine kontinuierliche Folge der Produktion. Diese stellt sich erst mit dem beginnenden 17. Jahrh. ein auf dem Gebiet der Tanzkomposition, die sich in dieser Zeit zur Suite erhebt, zunächst hauptsächlich in Deutschland.

Ihr zur Seite stellt sich, vorerst in Italien, die freie Instrumentalkomposition in Form von Kanzonen und Sonaten. Freie Instrumentalstücke werden gelegentlich schon im 16. Jahrh. gedruckt, ein frühes Beispiel ist eine Fuge für vier Geigen in Gerles Musica Teusch aus dem Jahre 1532[1]. Die Übertragung der Chanson auf die Instrumente scheint sich zuerst in Frankreich vollzogen zu haben und zwar zunächst auf Orgel und Klavier, wofür Attaignants »Chansons musicales reduictes en tabulatures des orgues, espinettes etc.«

[1] Abgedruckt bei W. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. Berlin 1878, neuer Verlag Schmidt, Heilbronn. — Vgl. zum folg. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalkomposition. Bonn 1874, und Musikbeilage: Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrh. — L. Torchi, La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII und XVIII. Torino 1901.

vom Jahre 1530 anzuführen sind[1]. Es folgten in Italien Cavazzoni 1543 und Andrea Gabrieli 1571[2].

Die ersten Kanzonen für mehrere Instrumente veröffentlichte Flor. Maschera 1584; zahlreiche andere schließen sich an: die beiden Gabrieli, Merulo, Banchieri, Guami Maschera, Luzzaschi, Antegnati, Lappi, Frescobaldi, Grillo, Chilese, Bartolini, Massaini. Die freien Stücke treten auch unter dem Namen Sonate auf, volltönende Stücke werden gern Sinfonien genannt, ein zwingender Unterschied in besondern Merkmalen unter den mit diesen Namen bezeichneten Stücken läßt sich nicht nachweisen.

Erst nach und nach bilden sich die drei Formen der Kirchensonate, der Triosonate und der Opernsinfonie heraus. Im einzelnen haben wir hier darauf nicht einzugehen, es muß genügen, die Linie der Entwicklung nachgewiesen zu haben, wir werden die Geschichte der Sinfonie da aufnehmen, wo sie als selbständige Form hervortritt und unabhängig von den andern sich entwickelt.

---

[1] Faksimile-Neudruck durch Ed. Bernoulli, München 1914.

[2] Nachweise von H. Riemann in seinem Musiklexikon. 8. Aufl. 1916, Art. Kanzone.

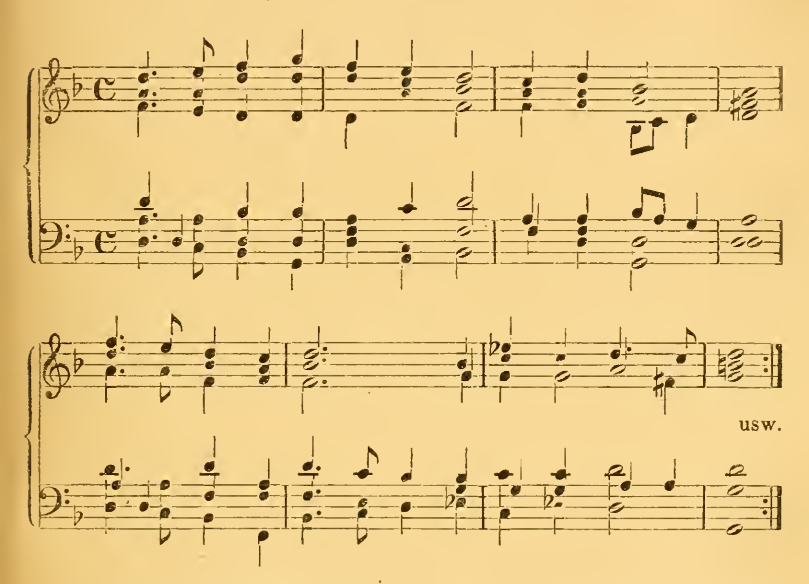
## Die Anfänge der Suite in Deutschland.

Mit dem beginnenden 17. Jahrh. setzt plötzlich in Deutschland eine umfangreiche Produktion ein, eine Produktion von einem Reichtum, der uns staunen macht. Jahr für Jahr werden mehrere Werke im Druck veröffentlicht, zahlreiche Komponisten, hauptsächlich aus Mittel- und Norddeutschland, beteiligen sich, und die meisten bringen im Laufe der Jahre mehrere Werke heraus. Eine Zeit, die so viel lebensfrohe Musik hervorbrachte und verbrauchte — es handelt sich stets um, wenn auch kunstvolle und poetisch angelegte, so doch um Tanzmusik — muß glücklich gewesen sein, in glücklichen äußern Verhältnissen sich befunden haben. Es ist die Zeit unmittelbar vor dem 30jährigen Krieg, wo das deutsche Bürgertum zu hoher Kraft gediehen war; in seinen »Bildern aus der deutschen Vergangenheit« schildert Gustav Freytag es anschaulich, wie damals nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Lande Wohlstand herrschte. Die Geschichte der deutschen Orchestersuite spiegelt mit überraschender Deutlichkeit das politische Geschehen; die reiche Produktion hält an bis zum Jahre 1623, dann erscheinen noch einige vereinzelte Werke bis zum Jahre 1628. Von da bis zum Jahre 1635 keine einzige Veröffentlichung, die Verlagsunternehmungen stocken vollständig! In diesem Jahr erscheint wieder ein Werk, in den folgenden einige wenige, allmählich steigert sich die Produktion wieder, um in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu neuer Blüte zu gedeihen.

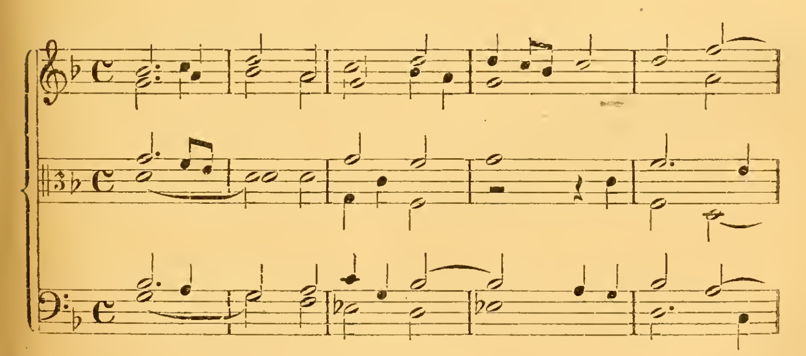
An der Spitze der neuen Bewegung, des Frühlings deutscher Orchestermusik, steht ein großer Meister, Hans Leo Haßler. Im Jahre 1601 erschien zu Nürnberg sein »Lustgarten newer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden, mit 4. 5. 6. und 8 Stimmen«[1]. Die Ballette und Galliarden sind noch zum Singen bestimmt und mit Texten versehen; den Intraden dagegen, zehn an der Zahl, fehlen Worte, diese sind erklärte Instrumentalmusik. Aus den Fanfaren, wie sie die Trompeter seit alters bliesen bei allen möglichen feierlichen Akten, beim Auf- und Abzug hoher Herren, bei Turnieren und Festen, ist die Intrade als selbständige Musikform herausgewachsen. Während es im Mittelalter die Regel war, daß zum Tanz gesungen wurde, ist hier der Gesang ausgeschlossen; aus der Intrade ist die reine Instrumentalmusik erblüht. Haßler faßt seine Aufgabe gleich weit und reich, seine zehn Intraden sind ausgeprägte

[1] Neudruck. Eitner, Publ. Bd. 15. Leipzig 1887.

Charakterstücke verschiedener Art. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Intrade häufig dem feierlich schreitenden, marschartigen Tanz jener Zeit, der Paduane, sich nähert; d. h. die Intrade kann Paduanenform annehmen, sie braucht es aber nicht. Das zeigen uns gleich die schönen Stücke von Haßler, die im Kleinen fast sich ausnehmen wie die spätern Präludiensammlungen eines Bach oder Chopin. Die erste zeigt den an die Panzerrüstung der Krieger erinnernden schweren Schritt des alten Marsches.

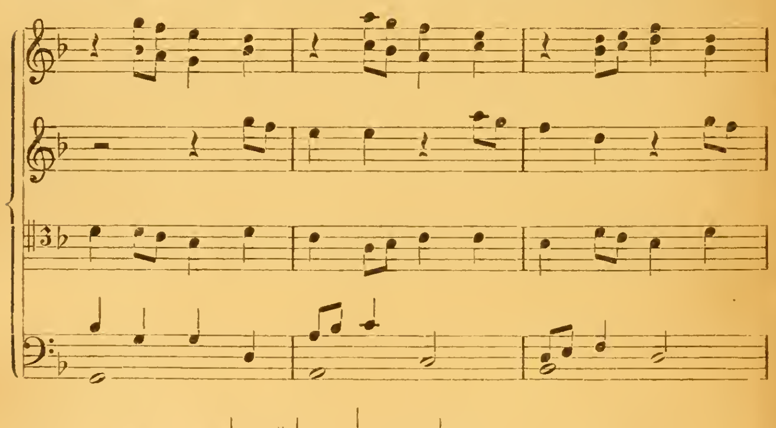


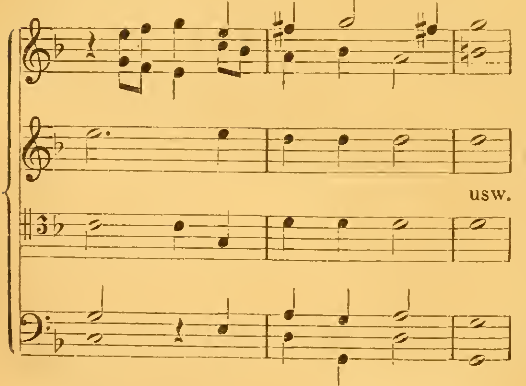

Ganz anders gibt sich gleich die zweite in *G*moll mit ihrer sehnsuchtsvoll schweifenden Melodik und den langruhenden, vorzugsweise weiche Sextakkorde benützenden Harmonien.






Durch lebhaftes, kontrapunktreiches Frag- und Antwortspiel in den obern und untern Stimmen zeichnen sich die dritte und die fünfte aus. Hier der Anfang des dritten Teils der dritten:






Naturgemäß steht die Intrade meist im Vierviertaltakt, der phantasiereiche Haßler weicht jedoch von der Regel ab, die siebente und achte sind im Dreitakt gehalten, lieblich und anmutig in Bewegung und Klang.

8. Intrada.




Eine melodiöse Galliarde, für Instrumente allein, ist den Intraden als Zugabe noch angehängt.

Die Intraden von Haßler sind Meisterwerke in kleiner Form. Sie eröffnen würdig den Reigen deutscher Orchestermusik, der sich nun in langem und dichtem Zuge anschließt. Wenn die folgenden Suitenkompositionen nicht alle den gleichen Reichtum an Phantasie, die gleiche Eleganz in Kontrapunktik und Mannigfaltigkeit der Harmonie aufweisen, so sind sie doch in einem Punkt von gleicher Tüchtigkeit, in der Stimmführung. Polyphonie, Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme ist in allen den Tänzen aus der Frühzeit der Suite Prinzip, und selbst die kleinen Meister zeigen darin ein Können, das imponiert und erfreut. Es ist ein Stil, der wieder aufgelebt ist in R. Wagners Meistersingern; ohne genauere historische Studien, mehr intuitiv ist Wagner darauf gekommen, die altdeutschen Bürger musikalisch so zu charakterisieren, wie sie in ihrer Musik tatsächlich selbst sich ausgesprochen haben. Die alte Suitenmusik ist eine schönste und erfreulichste Darstellung des tiefsinnigen, gemüt- und kraftvollen, heitern und vielfach auch glänzenden alten deutschen Bürgertums; sie steht gleichwertig neben der altdeutschen Malerei. Diese hat seit Jahrzehnten ihr großes Publikum, das wieder mit Liebe sich ihr zuwendet und sie studiert, bei der entsprechenden Musik jedoch pflegen selbst Musiker, wenn man von ihr zu sprechen anfängt, den Rücken zu drehen.

Ein dem Lustgarten Haßlers ähnliches Werk ließ der Student Heinrich Steucius im folgenden Jahr (1602) in Wittenberg unter dem Titel Amorum ac Leporum Pars I II & III (III 1603) erscheinen. Er sagt selbst, daß er die Musik nur zu seinem Vergnügen betreibe, man wird seine Kompositionen als echte Studentenkunst ansprechen dürfen.

Die Amorum ac Leporum Partes bieten im wesentlichen Gesangsmusik, aber ganz wie bei Haßler sind am Schlusse einige Intraden angehängt — im dritten Teil eine achtstimmige als Tisch-Intrada bezeichnet, — ferner je eine Galliarde, Pavana und Phantasia.

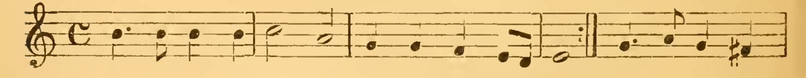
Noch mehr solcher Mischwerke folgten; der Freiberger Kantor J. Christoph Demantius gab »77 lieblicher zierlicher polnischer und teutscher Art Tänze mit und ohne Texte zu 4 und 5 Stimmen« heraus (Nürnberg 1601), nach seiner Versicherung sind sie »zu christlicher Fröligkeit gesetzt«. Den gesungenen gradtaktigen Tänzen folgt regelmäßig als Variation ein Nachtanz im Dreitakt, bei den

instrumentalen ist das nicht der Fall; doch bestand ohne Zweifel die Annahme, daß die Spieler fähig seien, eine solche Variation zu improvisieren.

Demantius tritt später noch mit ähnlichen Werken hervor, den Conviviorum deliciae (Nürnberg 1608), enthaltend Intraden und Aufzüge, Galliarden und Tänze, einem Fasciculus chorodiarum (Nürnberg 1613) mit polnischen und deutschen Tänzen und Galliarden, die wie die der ersten Veröffentlichung zum Teil noch mit Texten versehen sind[1].

Kräftiger rückt die Instrumentalmusik vor in den Werken von Valentin Haußmann[2], jeweilen die Hälfte oder noch mehr der von ihm in verschiedenen Werken in großer Fülle dargebotenen Tanzstücke geht ohne Text in die Welt hinaus; so in den »Tänzen« Nürnberg 1602 (die Vorrede ist von 1598 datiert), im »Venusgarten« 1602, im »Rest von polnischen und andern Tänzen« 1603 (beide Nürnberg). Vom Venusgarten sagt Haußmann, er habe ihn gepflanzt »mit hundert auserlesenen polnischen Tänzen, die er meistenteils, ausgenommen wenig eigene, alle in Preußen und Polen überkommen und daselbst oft mit Lust auf den lieblichen Saiten herstreichen hören«. Der Reiz der slavischen Musik, der die deutschen Musiker bis zu Brahms und darüber hinaus immer und immer wieder gelockt, tat damals schon seine Wirkung; bekanntlich hat wie Haußmann und manch anderer der hier noch zu erwähnenden Suitenkomponisten auch der Begründer des deutschen einstimmigen Liedes, Heinrich Albert, ihm gehuldigt.

Übrigens ist in Haußmanns Tänzen, die meist sehr simpel sich ausnehmen, nicht recht einzusehen, worin das polnische Element besteht, die typischen bewegten Rhythmen auf das gute Taktteil und die Schlüsse auf das schlechte, Kennzeichen der polnischen Musik bis auf den heutigen Tag, lassen sich kaum nachweisen. Was den deutschen Musikern an der polnischen Musik besonders gefallen hat, ist wahrscheinlich die scharf geprägte Rhythmik, wie z. B. in der folgenden Marschmelodie (Nr. 61, D. d. T. XVI. S. 133 aus »Rest von polnischen und andern Tänzen«, 1603).

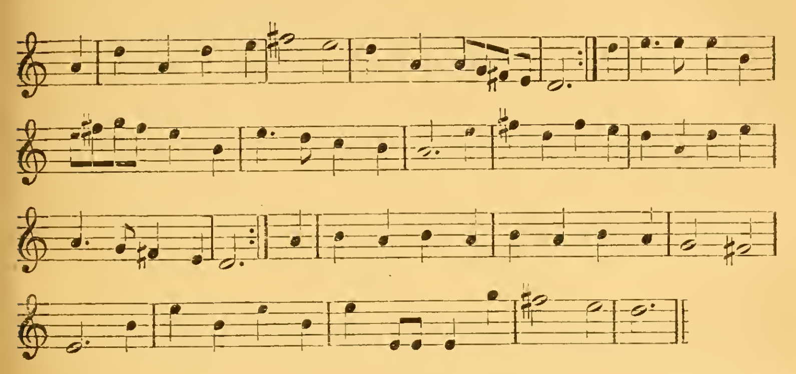


[1] Mehrere Proben bei F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. II. Leipzig 1886, eine bei A. Simon, Polnische Elemente in der deutschen Musik. Züricher Dissertation, 1916. — Vgl. ferner: R. Kade, Ch. Demant, Vierteljahrsschr. f. MW. VI. — Moissl, Ch. D., Programm Reichenberg. 1906.

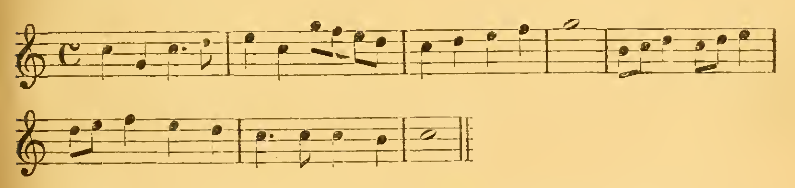
[2] Neuausgabe durch F. Bölsche. D. d. T. i. D. 1. Folge, Bd. XVI.



Die nachstehende fröhliche Weise gemahnt ein wenig an Wie schön leuchtet der Morgenstern:



Synkopen, die A. Simon in ihrer Studie über die polnischen Elemente in der deutschen Musik als charakteristisch ansieht (S. 90), finden sich nur selten. Typischer noch als die Haußmannschen scheinen mir die polnischen Tänze des Demantius zu sein, von denen einer z. B. anhebt:



Diese Beispiele von Haußmann zeigen zugleich, was man zu jener Zeit unter »Tanz« in Deutschland verstand. Es ist ein aus zwei oder drei kurzen Teilen bestehendes Stück im geraden Takt, nach dem ein geschrittener Tanz ausgeführt werden kann; diese einfache Form ist das Urbild der späteren, im geraden Takt stehenden Allemande. Haußmann meint, er habe den teutschen Sprung- oder Nachtanz, den man auf viele Tänze hätte setzen können, mit Willen weggelassen, damit sie nicht zu gemein würden, d. h. er will sein Sammelwerk nicht jedem Tanzfiedler preisgeben, sondern dem vornehmern Musikbetrieb vorbehalten. Einem alten Brauch folgend sind die Tänze so gesetzt, daß man nach Belieben die fünfte Stimme mitspielen oder weglassen kann, ein letzter Rest des alten Vagans.

Künstlerisch wird man den Kompositionen von Haußmann keine zu hohe Bedeutung beimessen dürfen, besonderes Interesse jedoch haben sie für die Geschichte der Volksmusik und würden in dieser Hinsicht noch besondere Untersuchung verdienen, hat doch Haußmann lebendes Gut unmittelbar nachgeschrieben und gesammelt.

Zeigt er auf der einen Seite einen Zug zum derb Volkstümlichen, so tut er sich auf der andern wieder auf seine Vorliebe zu den höhern Formen, zu Kanon und Variation, etwas zugute. Das kommt zum Ausdruck in einer noch nicht genannten Veröffentlichung, die überschrieben ist: »Neue Intrade, mit 6 und 5 Stimmen, fürnemlich auf Fiolen lieblich zu gebrauchen. Nach diesen sind etliche englische Paduanen und Galliarden anderer Komposition zu finden.« Nürnberg 1604. Als Anhang zu diesem Sammelwerk gibt Haußmann eine Passameza und eine Represa, die beide in mehreren Variationen durchgeführt werden. Das Thema der Passameza enthält in den beiden Oberstimmen einen strengen Kanon im Einklang:




Die kanonische Führung wiederholt sich in allen sechs Variationen; sie steigern sich eindrucksvoll. Die letzte (Variatio 6) arbeitet namentlich mit der Figur:



Zu Anfang werden die Instrumente vorgeschrieben »Un Violin« und »Un cornetto«. Diese Verbindung ist interessant; es regt sich hier in der deutschen Tanzkomposition zum erstenmal der Sinn für besondere Instrumentationseffekte.

Die Regel ist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhs. noch gleichartige Besetzung, entweder lauter Blasinstrumente oder lauter Streichinstrumente. Und es ist zu sagen, daß die Blüte der Suitenkomposition mit hervorgerufen wurde durch das in jene Zeit fallende Vordringen der Streichinstrumente, die damals anfingen, an die Spitze der Orchesterinstrumente sich zu stellen. Den meisten Titeln

wird ein Zusatz beigegeben, ähnlich diesem von Haußmann: »fürnemlich auf Fiolen lieblich zu gebrauchen«. Die Vorliebe für die Streichinstrumente ist vielfach bezeugt, während früher die Blasmusik vorgeherrscht hatte, schätzte man nun besonders den zarten Saitenklang. Da in der großen Mehrzahl der Fälle jede Stimme nur einfach besetzt wurde, so wäre für uns wohl die richtigste Wiederbelebung in der Form unserer Kammermusik. Es sind im Grunde Quintette, Sextette, Oktette, wie wir heute sagen würden, jedenfalls wird man in einfacher Besetzung die Feinheiten der kontrapunktischen Stimmführung am besten erkennen. Immerhin ist orchestrale Besetzung nicht unbedingt ausgeschlossen, und ebenso eignen sich die meisten Suitensätze zur Wiedergabe durch Blasinstrumente. Diese letztere Möglichkeit ist, abgesehen davon, daß der Stil sie ohne weiteres bietet, auch von allen Komponisten noch ausdrücklich offen gelassen, selbst von denen, die die Streichinstrumente ganz besonders empfehlen. So sagt z. B. noch im Jahre 1641 Johann Vierdank in der Vorrede zum ersten Teil seiner Pavanen usw. (Rostock 1641), daß sie »eigentlich auf keine andern Instrumente als Geigen gerichtet sind«, fährt aber nachher fort: »doch stehet einem jedweden frei, ob er anstatt einer oder aller beiden Diskantgeigen Cornettini, oder Quartzinken nebenst einem Fagott gebrauchen will«. Besonders bemerkenswert ist dabei, daß Vierdank auch Mischung von Kornetten und Violinen zuläßt, eine Mischung, wie sie schon Haußmann in seiner Passameza ausdrücklich verlangt. Die letzte Veröffentlichung von Haußmann, seine »Neue Intrade« usw. 1604, ist ein reines Instrumentalwerk, bezeichnenderweise bestehend hauptsächlich aus Intraden, die man als den Anfang der reinen Instrumentalkomposition betrachten darf.

Mit der Ausgabe von Intraden war Haußmann übrigens ein anderer zuvorgekommen, der Meißener Organist Johann Groh (Ghro), der 1603 36 Intraden erscheinen ließ. Derselbe ließ 1604 folgen »30 Paduane und Galliard auf teutsche Art«[1] und ebenso 1612, alles in Nürnberg.

Haußmann und Groh schreiben klangvolle frische Intraden, die den ursprünglichen Charakter festlicher Einführungsstücke zeigen, aber bei weitem nicht die künstlerische Bedeutung der Haßlerschen erreichen.

Beide bieten auch rein instrumentale Pavanen (oder Paduanen, was gleichbedeutend ist) und Galliarden. Das sind die beiden vornehmsten Tanztypen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhs. Man

[1] Eine Galliarde bei Riemann, Handbuch der Musikgesch. II. 2.

könnte sie als die erlauchtern Brüder des alten deutschen Tanzes und seines Nachtanzes bezeichnen. Sie sind größer angelegt und feierlicher. Die Pavane steht im Viertakt und ist dreiteilig. Der erste Teil hebt gemessenen Schrittes pompös an, meist mit kunstvollen Stimmverflechtungen. Der zweite Teil bringt einen Gegensatz nicht selten durch mehr gesanglich liedartige Führung; der dritte steigert durch reichere Imitation, eine große Kunst wird entfaltet mit zierlichem Aufleuchtenlassen aller möglichen kleinen Imitationen.

Klar und deutlich ist die Definition, die M. Prätorius im dritten Band seines Syntagma gibt (Neudruck von E. Bernoulli S. 35/36), sie mag darum vollständig hier stehen: »Paduana, Italice Padoana, sol den Namen haben von der Stadt Padua in Italia, daselbsten, wie etliche meynen, diese Art der Music erst erfunden seyn sol: Galli und Angli nennen es Pavana. Es ist aber Pavane eine Art von bestendiger und gravitetischer Music: Wie denn die Pavanen, wenn sie in ein consort von allerhand lieblichen Instrumenten musiciert werden, ein sonderbahre, anmutige, darneben auch prächtige Harmoniam von sich geben. Ist aber sonsten fürnemlich zu gravitetischen Täntzen ordinirt und gerichtet; Wird auch in Engelland allezeit zum Tantzen gebraucht, hat meistentheils drei Repetitiones, deren jede 8. 12. oder 16. tact, weniger aber nicht haben muß, wegen der 4 Tritt oder Passuum, so darinnen observirt werden müssen. Sie haben nichts sonderliches von Fugen, bisweilen pflegen sie eine Fug etwas anzufangen, lassen aber bald nach und beschließen. Der Tanz aber, so man La pavane, und auch La pavam de Espaigné nennt, kömmt ursprünglich aus Hispanien, Inmaßen man sihet, daß er mit sonderlichen, langsamen, zierlichen Tritten, und Spanischer gravitet formiret werden muß.«

Welche Rolle die Pavane im 16. Jahrh. gespielt hat, geht deutlich hervor aus den Angaben von Thoinot Arbeau in seiner »Orchesographie« 1588. Zu der Zeit, da er schrieb, war sie zwar, wie er einleitend sagt, nicht mehr so beliebt wie in früheren Zeiten. Dann aber berichtet er, sie werde von den Instrumentisten gespielt, wenn man eine Tochter aus gutem Hause in die Kirche zum Traualtar führe, desgleichen wenn sie die Priester, den Vorsteher und die Brüder einer angesehenen Bruderschaft geleiteten. Man verwende die Pavanen ferner, wenn man in einem Maskerade-Triumphwagen Götter und Göttinnen, Kaiser und Könige voll Majestät einführen wolle. Zur Zeit, da die Pavane in der gedruckten deutschen Orchestersuite auftritt, ist sie schon ganz zum Charakterstück geworden, das man seiner Feierlichkeit wegen, wie Prätorius bemerkt, auch in der Kirche verwendete.

Die Galliarde steht im Dreitakt; sie bewegt sich mäßig schnell, ihr Charakter ist mehr anmutig als ausgelassen. Bei den deutschen Komponisten gewinnt sie oft viel Lieblichkeit und Herzlichkeit; trotzdem bleibt ihr aber stets ein Rest von Zurückhaltung und Steifheit; sie spiegelt immer die Gemessenheit, mit der im Barockzeitalter unter dem Einfluß der spanischen Etiquette getanzt wurde. Ihren Charakter zurückhaltender Anmut hat Brahms in manchen seiner Scherzi von neuem wieder aufleben lassen.

Sehr gut wiederum kennzeichnet Prätorius den Tanz mit folgenden Worten: »Galliarda Italicé Gagliarda, est strenuitas, fortitudo, vigor, in Französischer Sprach Galliard oder Gaillardise, und heißt eine gerade Geschwindigkeit. Also, wenn ich einen wol proportionierten geraden Menschen nennen wil, so sage ich von ihm, c'est un homme bien gaillard. Weil demnach der Gaillard mit geradigkeit und guter Disposition mehr als andere Täntze muß verrichtet werden, als hat er ohne Zweifel den Namen daher bekommen. — Es wird aber der Galliard ad tactum inaequalem, & Trochaicum mensurirt, hat auch, wie der Pavan 3 repetitiones, deren jede 4. 8. oder 12 tect, weniger aber oder mehr nicht haben muß. Die Italiäner nennens in gemein Saltarelli, do bißweilen amorosische Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in Mascaraden selbst singen, und zugleich tanzen, ob gleich keine Instrumente darbey vorhanden.«

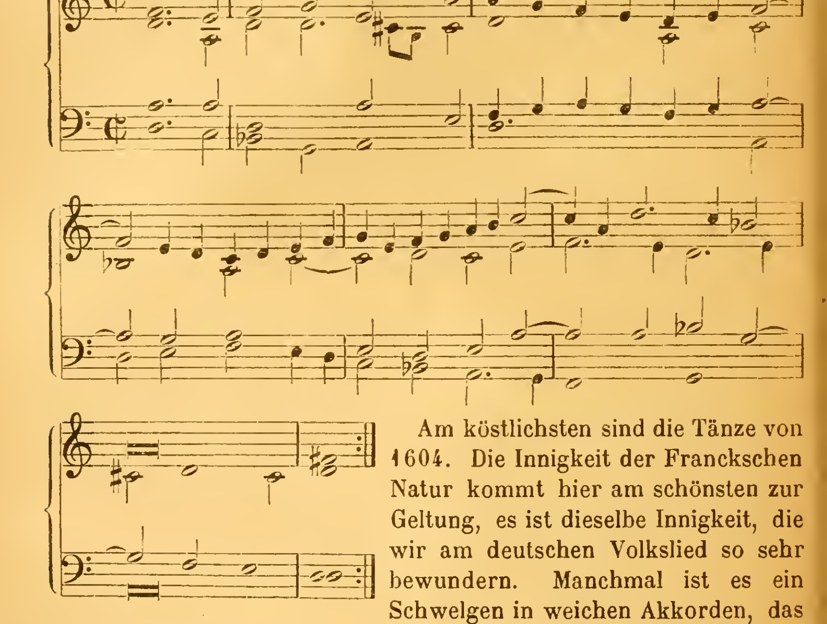
Deutsche Tänze, Intraden, Paduanen und Galliarden hat in reicher Fülle geschaffen der als sinniger Motettenkomponist bekannte Koburger Kapellmeister Melchior Franck. Wenn er auch noch keine zusammenhängenden Suiten bietet, so mußte die gleichzeitige Veröffentlichung verschiedenartiger Tänze doch die Spieler zur Zusammenstellung solcher anregen, es bahnt sich in diesen Werken die größere zyklische Form an. Hier das Verzeichnis seiner Werke[1].

1. Newe Pavanen, Galliarden und Intraden, auff allerley Instrumenten zu Musizieren bequem, mit 4. 5. und 6. Stimm. Koburg 1603. — 2. Deutsche weltliche Gesäng und Täntze. Mit 4. 5. 6. und 8 Stimmen. Koburg 1604 (20 Vokalsätze, 17 Täntz.). — 3. Newe musikalische Intraden, auf allerhand Instrumenten, sonderlich auf Violen zu gebrauchen mit 6 Stimm. Nürnberg 1608. — 4. Flores musicales. Newe anmutige musicalische Blumen. Nürnberg 1610 (Gesänge, eingestreut 6 Galliarden.). — 5. Fasciculus Quodlibetiens. Koburg 1611 (7 Vokalsätze, 1 Tantz). — 6. Recreationes Musicae, Lustige anmutige teutsche Gesänge; neben etlichen Galliarden Cou-

[1] Neuausgabe in Auswahl D. d. T. 1. F. Bd. XVI (Bölsche), ferner bei Böhme, Geschichte des Tanzes, Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II. 2., derselbe, Beilage zur Musikzeitung Die Sängerhalle 1895.

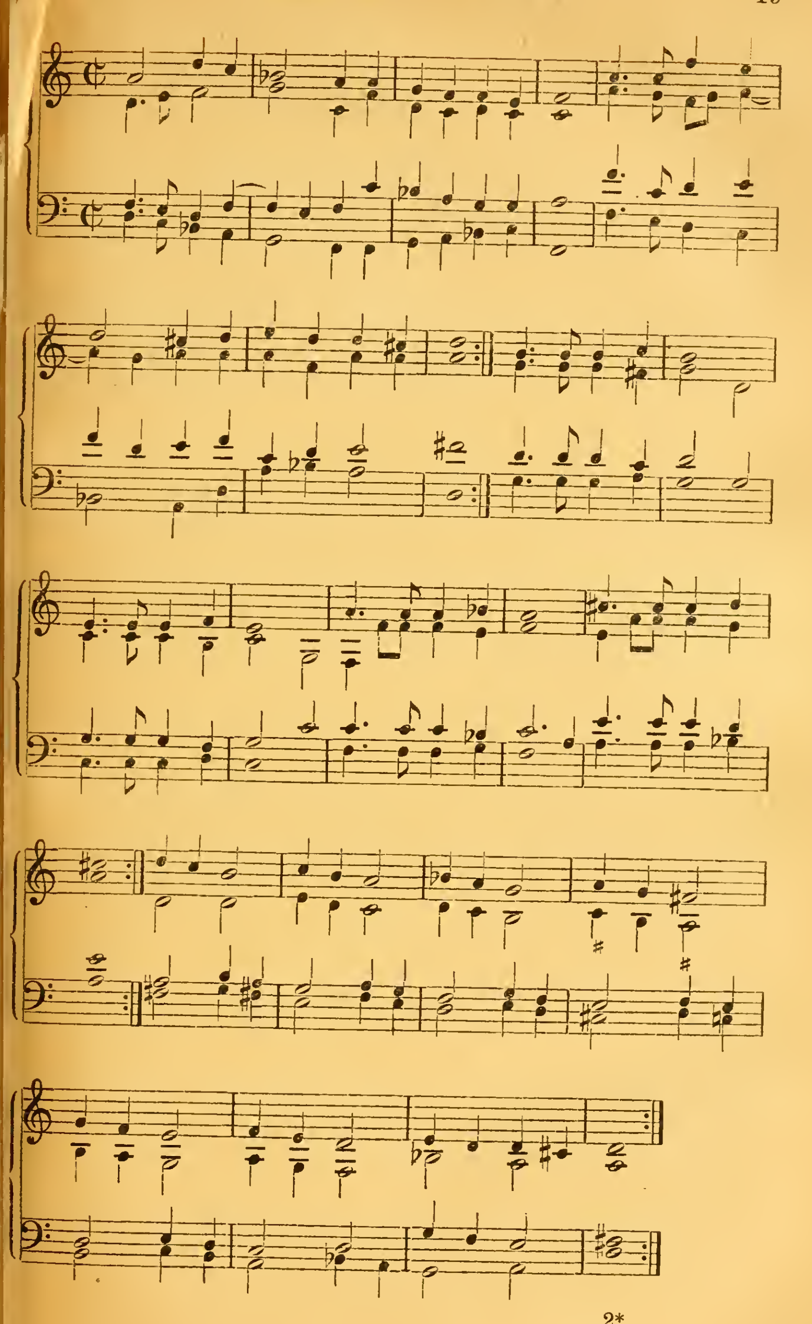
ranten und Auffzügen zu frölicher musicalischer Ergetzlichkeit in ehelichen Conviviis und sonsten voce vel instrumentis zu gebrauchen mit 4. u. 5 Stimm. Nürnberg 1614 (22 Lieder, 15 Galliarden, Couranten und Auffzüge). — 7. Newes liebliches musical. Lustgärtlein, amorosische Gesänge neben etlichen newen Intraden. Koburg 1623 (10 Intraden).

Zwischen den Paduanen und den Intraden Francks besteht ein deutlicher Unterschied; die letzteren bauen sich auf plastische Fanfarenmotive auf, die ersteren sind mehr ruhig fließend. Franck bewährt sich überall als bedeutender Kontrapunktiker, natürlich fließen die Stimmen, nicht selten finden sich interessante harmonische Wirkungen. Angenehme Weichheit ist der Grundzug seiner Komposition; es ist nicht Größe, nicht Pomp, auch nicht Übermut darin, aber viel Anmut. Gleich die allererste Paduane, die Franck veröffentlicht hat, zeigt seine feine vornehme Art:



Am köstlichsten sind die Tänze von 1604. Die Innigkeit der Franckschen Natur kommt hier am schönsten zur Geltung, es ist dieselbe Innigkeit, die wir am deutschen Volkslied so sehr bewundern. Manchmal ist es ein Schwelgen in weichen Akkorden, das die Sentimentalität streift, fast die Erinnerung an Koschat heraufbeschwören könnte. Der folgende Tanz (Nr. 9 aus den Tänzen u. Gesängen 1604) mit seinen süßen Schlüssen als Beispiel für viele[1]:

[1] Ein deutscher Tanz, ebenfalls aus der Sammlung 1604 mitgeteilt von H. Riemann in »Sängerhalle« 1895, Musikbeilage.



Im Jahre 1605 vereinigt der Erfurter Kantor Valentin Coler »Intraden, Täntze und Gagliarden auff allerley Seitenspiel« (Jena 1605), dieser bleibt also bescheiden beim alten Tanz und verschmäht noch die vornehmere Paduane.

Ein bedeutenderer Meister tritt 1606 auf den Plan mit dem Nürnberger Johann Staden[1]. Dieser veröffentlicht im genannten Jahr in seiner Vaterstadt »Neue teutsche Lieder, beyneben etlicher Balletti oder Täntz, Couranten, Galliarden und Pavanen mit 3, 4 und 5 Stimmen«.

Beachtenswert ist die Neueinführung der Courante. Als Tanz ist diese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhs. aufgekommen[2], musikalisch stellt sie sich dar als der lebhaftere kräftigere Bruder der Galliarde, die später allmählich durch die Courante ganz verdrängt wurde. Staden, und nach ihm die deutsche Suite meistens, pflegt die in Frankreich beliebte Form mit vorwiegend punktierten Rhythmen, seltener kommt die italienische vor, die rasche Läufe bevorzugt und eigentlich besser als die der Corrente bezeichnet wird. Neu ist bei Staden ferner das »Ballet«. Eigentlich ist es bei ihm noch nichts anderes als der alte deutsche Tanz; später jedoch tritt in der deutschen Suite unter diesem Namen ein mannigfaltiger gestaltetes Stück auf, das im ersten Teil im geraden, im Mittelteil im ungeraden Takt steht, also Elemente der Allemande und Courante (oder Galliarde) in sich vereinigt.

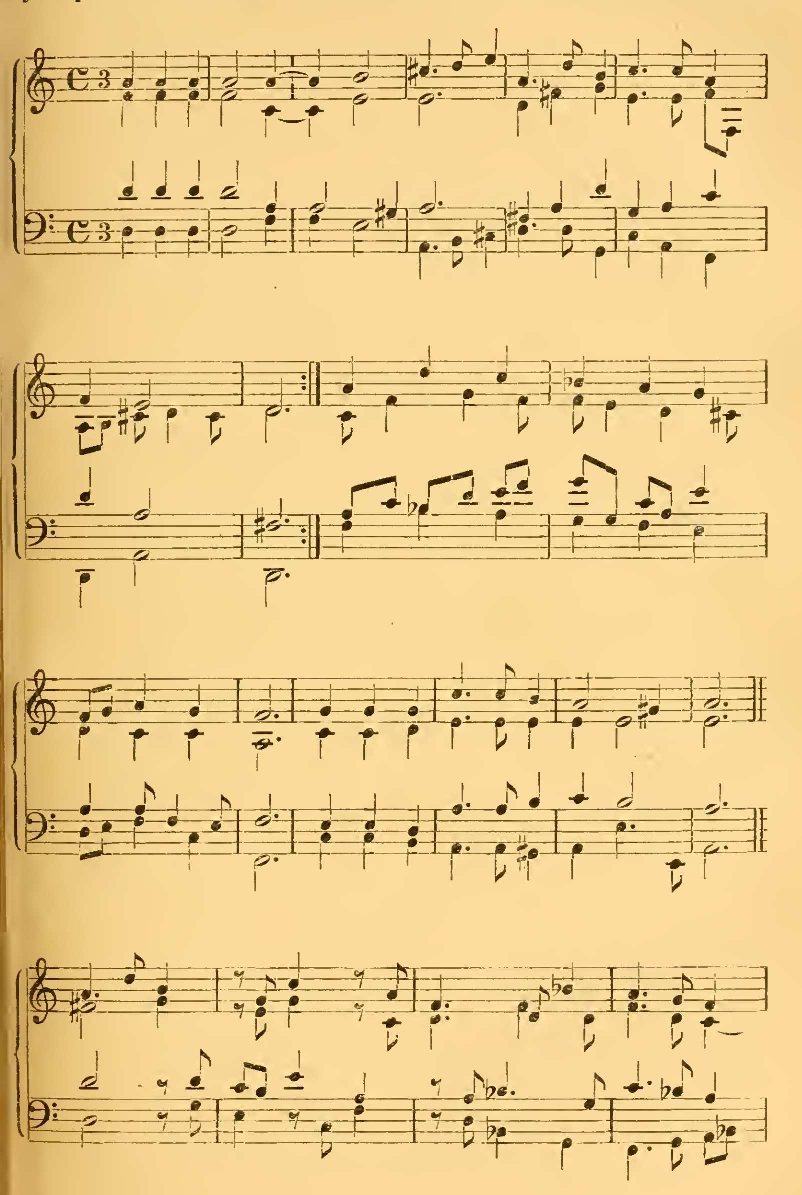
Staden ist ein impulsreicherer Musiker als Franck. Er liebt pikante kontrapunktische Steigerungen und synkopische Bildungen. Dadurch löst er vielfach den eigentlichen Tanzcharakter auf, und seine Kompositionen sind mehr interessant als einheitlich geschlossen wirkend; sie nähern sich der Charakter- oder Kammermusik; die Franckschen dagegen bieten stärkeren Stimmungsgehalt. Den Musiker werden die Stadenschen Sätze immer interessieren, zur Wiederbelebung vor größerem Publikum sind sie weniger zu empfehlen. Von seinen Werken sind noch zu nennen: Newe teutsche Lieder samt etlichen Galliarden. 1609 (Berlin). — Venus Kräntzlein. Newer mus. Gesäng u. Lieder . . . auch Galliarden. 1610 (Hamburg). — Newe Pavanen, Galliarden, Curanten . . mit 4 und 5 Stimm. 1618. (Berlin). — Opusculum novum, von Pavanen, Galliarden mit 4 Stimm. 1625 (Berlin). — Operum musicorum posthumorum pars prima quae cont. Sonat. Pav. Canz. Synph. etc. à 3—8 voc. Nürnberg 1643 (Berlin).

---

[1] Neuausgabe einiger Stücke, D. d. T. II. 7[1] und 8[1] (Schmitz).

[2] Vgl. die lehrreichen Ausführungen Ecorchevilles, Vingt suites d'orchestre 1640—1670. 1906. I. 59 ff.

Eine Galliarde aus der Veröffentlichung von 1609 (mitgeteilt von Schmitz) ist typisch für den rhythmisch quecksilbernen Stil mit Synkopen und lebhaften Nachahmungen, der die Tanzform auflöst.





In einer Pavane fängt der Komponist, nach einer feierlichen Einleitung auf langgehaltenen Noten im sechsten Takt, das natürliche Marschmelos frei durchbrechend, ebenfalls lebhaft zu imitieren an. Schön ist der stille Kontrast im zweiten Teil und der melancholische Ausklang des dritten.



Noch stark spielen Gesang und Instrumentalmusik ineinander in den zahlreichen Werken des Rothenburger Kantors Erasmus Widmann. Er gab heraus:

1. Erster Teil neuer teutscher Gesänglein mit gantz neuen possirigen Texten. Nürnberg 1606 (München). 2. Musicalisch Kurzweil newer teutscher Gesänglein, Tanz und Curranten, sampt dessen zu unterschiedlichen Malen ausgegangenen 3 Theylen mit

5 und 4 St. Nürnberg 1611 (Liegnitz, Göttingen). 3. Newe musicalische Kurtzweil: darinen allerley lustige zur Fröligkeit dienende Compositiones, welche Teils vor diesem in Druck außgegangen und gebessert. — Mit possirigen Textlein gemehret und mit 4 und 5 Stimmen publiciert. Nürnberg 1618 (Liegnitz, Berlin Tenor). (Neuauflage beider Teile 1623 und 1624). — Gantz neue Cantzon, Intraden, Balletten und Couranten ohne Text auf allerley musicalische Instrumenten mit 4 und 5 St. Nürnberg 1618 (Kassel, Darmstadt A. B.).

Viel mehr als Staden hat es Widmann auf volkstümliche, unterhaltende Musik abgesehen, seine Formen sind meist knapp und sein Stil verhältnismäßig — immer unter der Voraussetzung, daß es damals einen anderen als polyphonen nicht gab — einfach. Ein vortreffliches Beispiel bietet dafür eine zweiteilige, kurze Intrade[1]. In seiner gesunden Volkstümlichkeit behauptet Widmann einen hervorragenden Platz und er würde es wohl verdienen, daß man ihn als Komponisten und Textdichter einmal etwas genauer betrachtete und würdigte[2].

In der Vorrede zum 1623 erschienenen ersten Teil »Neuer musikalischer Kurzweil« (datiert Rothenburg, 1. Januar 1623) stellt der sinnige Kantor Betrachtungen an darüber, ob es in der ernsten Zeit angebracht sei, mit Kurzweil zu kommen. Da wir ähnliche Zeiten durchleben, wie sie der 30jährige Krieg gebracht, mögen die Worte des alten Musikers hier mitgeteilt sein:

»Datum Rotenburg den 1 Januarii Anno 1623.

Obwol zu jetziger betrübter Zeit in allen Ständen mehr traurens und klagens, als singens und Musicierens gehört, und also wenig kurzweilige freuden und delectationes unter den Leuten gespüret werden: Daher man mir villeicht obijcieren und vorwerffen möchte, ich mich billich in die Zeit schicken und ehe Lamentationes als fröliche Cantiones componieren solte. Jedoch wann ich betrachte, daß afflictis afflictio non addenda, sed minuenda, den Betrübten ihr traurern nicht gemehret, sondern gemindert und wo möglich das Leyd in Freud und Frölichkeit verwandelt werden solle: Als will ich verhoffen, verständige und wolmeynende Gemüther werden mich nicht verdenken, daß ich schwermütige Melancholey zu lindern gegenwertigen andern Theil meiner Musica-

[1] Abgedruckt bei H. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen. Leipzig 1912.

[2] »Zu Miltenberg am Maine«, ein (vokaler) Tanz mit Nachtanz aus der »Neuen musik. Kurzweil« 1618, abgedruckt im Kaiser-Volksliederbuch für gemischten Chor (Nr. 271); nur sind leider die Tempobezeichnungen falsch.

lischen Kurtzweil nunmehr auff ersuchen und ansprechen des Buchdruckers und anderer auch im Truck publicierte.«

Einen gelehrten Anstrich gibt seinen Tänzen der Leipziger Balthasar Fritsch, der 1606 (in Frankfurt) seine »Paduanes et Galliardas« unter lateinischem Titel als »Primitiae Musicales« veröffentlicht. Die Mannigfaltigkeit der Überschriften allein schon, unter denen die Komponisten ihre Tanzsammlungen erscheinen lassen, beschwört das Bild herauf von dem frischen und frohen, stark individualistischen Musikantensinn jener Zeit. Fritsch ist ein kunstreicher Meister, der es liebt, seine Kompositionen mit allerlei bunten Einfällen aufzuputzen, was ihn aber nicht hindert, einen klaren, durchsichtigen Satz zu schreiben. Man weiß von ihm nichts Näheres, vielleicht war er ein Student, wie Steucius, der lateinische Titel läßt darauf schließen; auch hat er sich als Dichter seiner Vokalkompositionen ausgezeichnet[1].

## Die Engländer in Deutschland.

1607 und 1609 erschienen in Hamburg der erste und der ander Teil »auserlesener Paduanen und Galliarden, zu 5 Stimmen, auff allerlei Instrumenten, und insonderheit auf Fiolen zu gebrauchen« herausgegeben von Zacharias Füllsack und Christian Hildebrand (der zweite Teil nur vom letztern herausgegeben). Das ist ein Sammelwerk, das, soweit es sich übersehen läßt, zum erstenmal in Deutschland die Engländer zu Wort kommen läßt. Eine ganze Reihe englischer Komponisten ist darin vertreten. Nach diesem ersten Erscheinen in großer Gesellschaft treten dann bald auch einzelne mit selbständigen Veröffentlichungen hervor, und die Musik der Engländer behauptet in den nächsten 10—20 Jahren einen breiten Platz innerhalb des deutschen Musikverlags. In dem Sammelwerk der Füllsack und Hildebrand bemerkt man mehrfach, daß eine vorliegende Paduan von einem zweiten Komponisten in Gestalt einer Galliarde variiert wird; das alte Verhältnis von Tanz und Nachtanz wird hier also in Kompagniearbeit in kunstvoller Weise hergestellt. So schreibt z. B. zu einer Paduane von Joh. Stephan eine Galliard mit gleichem Anfang Robert Bateman, die hübsch imitierend so beginnt:




[1] Je eine Paduane bei H. Riemann, Sängerhalle 1895, u. R. Wustmann. Musikgeschichte Leipzigs, I, 1909.

Ähnlich komponiert zu einer Paduan von Edward Johnson eine Galliarde Johann Sommer, ebenso zu Paduanen von Sommer Galliarden Jacobus Harding »Engländer« und John Dowland. Beides zusammenhängend, Paduanen und Galliarden, geben Pietro Philippi und Anton Holbein.

Unter der Schar der Engländer tritt zunächst als ein fruchtbarer und origineller Meister hervor William Brade, zum erstenmal 1609. Hier das Verzeichnis seiner Werke: 1. Newe außerlesene Paduanen, Galliarden, Cantzonen, Allmand und Coranten . . . auf allen Musikalischen Instrumenten lieblich zu gebrauchen. Hamburg 1609 (Breslau, Liegnitz, Hamburg, Wolfenbüttel). 2. Newe außerlesene Paduanen und Galliarden mit 6 Stimm . . . auff allen musical. Instrument, und insonderheit auf Fiolen. Hamburg 1614 (Wolfenbüttel). 3. Newe auserlesene liebl. Branden, Intraden, Mascharaden, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten, Auffzüge und frembde Täntze, sampt schönen lieblich. Frühlings und Sommers-Blümlein mit 5 Stimm. Lübeck 1617 (Liegnitz, Hamburg). 4. Melodiensis Paduanis (?), Chansons, Galliards à 5 part. P. Phalese 1619. 5 St. (Hamburg). 5. Newe lustige Volten, Couranten, Balleten, Paduanen, Galliarden, Masqueraden, auch allerley alt u. newer frantzös. Täntze. Mit 5 Stimm. auf allerley musicalische Instrumente. Berlin 1621 (Wolfenbüttel).

Heiter sind alle Aufschriften in dieser Kunst, die Titel Brades und der Engländer im allgemeinen aber ganz besonders bunt und übermütig. Man möchte fast sagen, sie haben etwas Komödiantenhaftes, wie denn diese englischen Musiker ja mit den Theaterleuten über den Kanal herübergekommen sind. Auch für die einzelnen Stücke lieben sie charakteristische Titel, geben Ansätze zur Programmusik oder lehnen sich an kraftvolle volkstümliche Motive, an alte Märsche u. dgl. an. Darin äußert sich freilich mehr noch als der Charakter der fahrenden Leute der realistische Sinn der Engländer; es zeigt sich hier genau das gleiche Bild wie in der englischen Virginalmusik, die trotz ihrer feinen Kunst der Variation doch sehr kräftig anmutet durch häufiges Zurückgehen auf die Vokalmusik, ja zum Teil bekanntlich an Klänge primitivster Art, Gassenhauer, Fuhrmannspfeifen, Glocken u. dgl. Wie in der Virginalmusik sieht man auch in unseren Tänzen poetisch gefärbt ein Stück volkstümlicher Kultur.

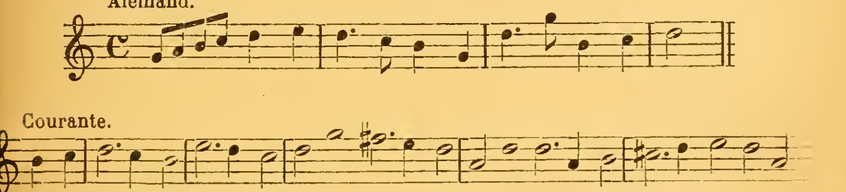
Brade ist ausschließlich Instrumentalkomponist, bei ihm gibt es keine Lieder mehr mit Texten. Er führt schon 1609 neben der Courante auch die Allemande ein; Kanzonen finden sich bei ihm, wie auch bei anderen als Eindringlinge aus der italienischen

Musik zwischen die Tänze eingestreut. Später bringt er noch Branden, Mascharaden, Ballette, Volten. Die frische Sorglosigkeit seines Verfahrens zeigt sich auch darin, daß er gelegentlich Stücke anderer Komponisten mit aufnimmt, so von R. Johnson und R. Bateman.

Brade verfügt über ein leichtes quecksilbernes Talent, er schreibt gefällig, ohne trivial zu werden. Seine Kontrapunktik ist klar und durchsichtig. Die Erfindung zeigt nach Art und Umfang öfters schon ausgeprägt instrumentalen Stil, z. B. dieses Thema einer Coranta aus den »Paduanen usw.« von 1609:



Mehr oder weniger auch die folgenden zwei zusammengehörigen Sätze:




Originell ist folgender »Schottisch Tantz«:

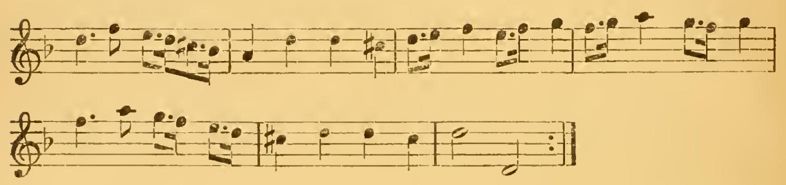


aus den »Branden« 1617. In der gleichen Veröffentlichung stehen die »Näglein Blumen«, komponiert von Rob. Bateman,





»My Ladi Wraths Mascharada« und ähnliche Stücke mit schönen poetischen Titeln. Als letztes Beispiel sei noch der Anfang vom »Alten Hildebrand« von Brade angeführt:



Neben Brade der Hauptmeister der Engländer ist Thomas Simpson. Auch er ist durchaus Instrumentalist; beide scheinen nur Instrumentalmusik geschrieben zu haben. Simpson eröffnet die Reihe seiner Werke mit seinem »Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten ... gesetzt durch Thomam Simpson Engellender Churf. Pfaltzg. bestellten Violisten und Musicum«. Frankfurt a. M. 1611.

Bemerkenswert ist, daß hier die Couranten und Volten thematisch miteinander verknüpft werden.

Simpson ließ folgen: »Opus neuer Pavanen, Galliarden, Intraden, Kanzonen, Riccercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten und Passamezzen«. Hamburg 1617 ... durch T. S. gräfflich Holst. Schauenburgischen bestellten Violisten und Musicum (5 stimmig).

Hier sind die freien italienischen Formen reicher vertreten, die Kanzon 4 z. B. ist ein groß ausgeführtes Stück, die Passamezza 22 wird, wie wir es schon bei Haußmann gefunden, variiert und zwar in vier Variationen.

Ohne eine bestimmte Regel einzuhalten sind doch öfters mehrere Tänze durch die gleiche Tonart suitenartig gebunden. Z. B. *A* moll: Paduana, Intrada, Ricercar, Canzon, Courante, Courante, Volta.

*C* dur: Courante, Allemande. — *D* moll: Paduana, Galliard, Intrada, Ballet, Volta (Dur) Courante, Volta, Courante, Ballet »La mia Salome«.

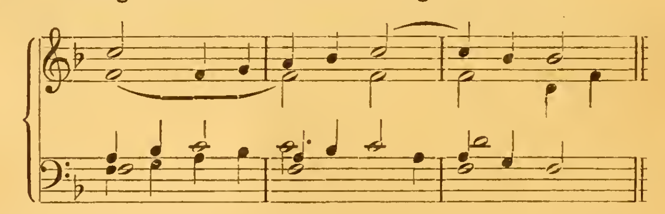
*F* dur: Allemande. *B* dur: Mascarado. Bleyers Armbandt, Passamezza, mit Variatio 2 u. 3.

Schließlich gab Simpson noch folgendes Sammelbuch heraus: Taffel Courant, Erster Theil, von allerhand Newen lustigen musicalischen Sachen, mit 4 Stimmen, nebst einem Generalbaß, mit sonderlichem Fleiß zusammengetragen, verfertigt und publiciert durch T. S. Engelländer, Hamburg 1621. 50 Instrumentalstücke von Simpson, Nic. Bleyer, Rob. Bateman, Alex. Chezam, John Dowland, Chr. Engelmann, Alfonso Ferabosco, Joh. Grabbe, Edw. u. Rob. Johnson, Joh. Krosch, P. Philippi, Jos. Scherley, Christ. Töpffer, Moritz Webster und Incerti.

Schon in sein erstes Werk von 1611 hat Simpson einige Stücke von landsmännischen Komponisten aufgenommen, so drei Paduanen von Johann Dowland, eine von Tom Tomkins und zwei von Johann Farmer. Diese Paduanen, die vielleicht auch ihrer Entstehung nach in eine frühere Zeit zurückreichen, geben sich besonders ernst und großzügig, namentlich Dowland erweist sich als ein bedeutender Meister, der eine erhabene Feierlichkeit erreicht. Man sehe die reiche Stimmführung von gewaltiger Klangwirkung in folgendem dritten Teil einer Pavane in *F* bzw. *D*:



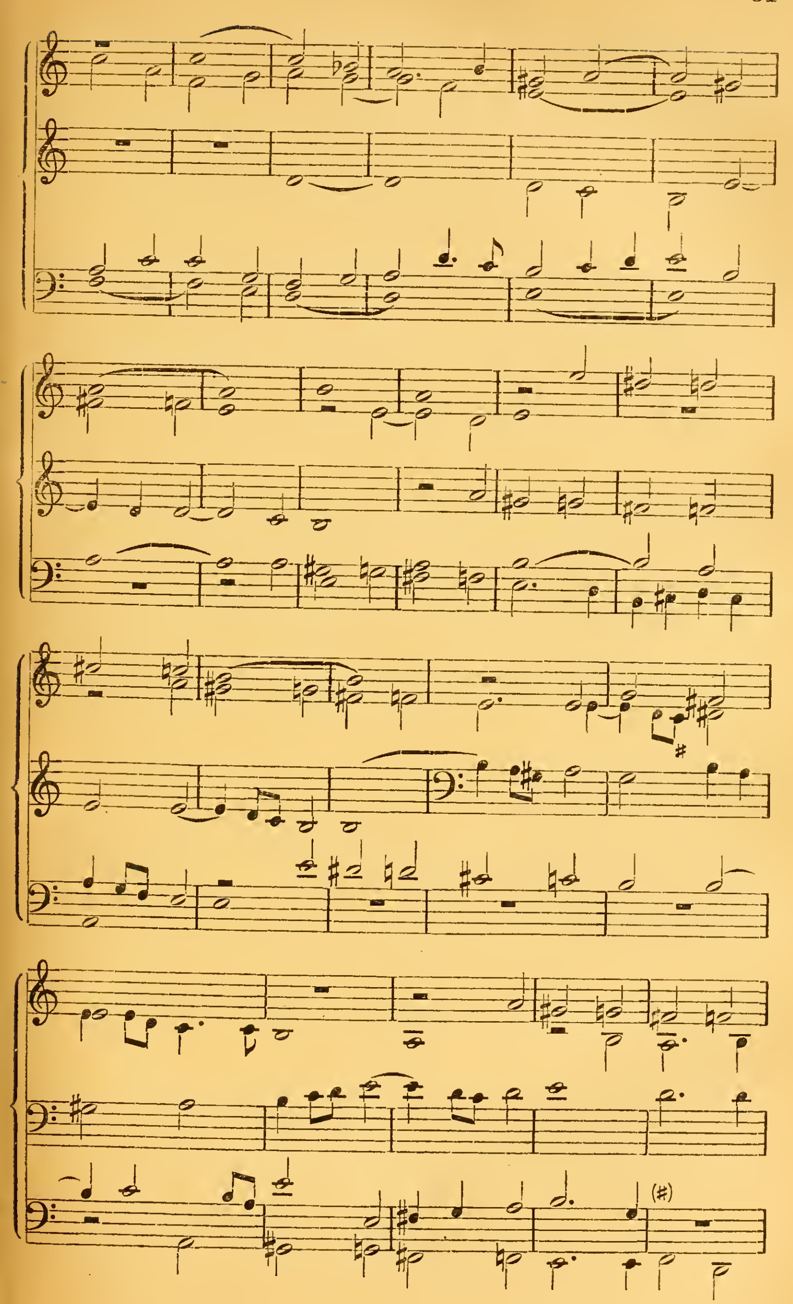
Der Anfang dieser Pavane lautet folgendermaßen:



Dazu schreibt Simpson eine Galliarde, die so beginnt:



Tomkins beschäftigt sich gar mit chromatischen Problemen, was in der heiteren Suitenmusik ganz ungewöhnlich ist und ihn zu einem Spintisierer stempelt; übrigens ist er interessant, wie folgender dritter Teil einer Pavane beweist:





Simpson selbst erweist sich als ein phantasiereicher Meister, der Tüchtigkeit mit reizvoller, manchmal auch zierlich pikanter Form zu verbinden weiß. Dafür sprechen deutlich genug die beiden Allemanden, die Riemann in seinen »Tänzen aus Kaiser Matthias Zeit« (Kistner Leipzig) veröffentlicht hat.

Auffallend ist im »Consorts« das Vorkommen des Generalbasses. Dieser ist für einen Punkt von prinzipieller Bedeutung, das Kontinuoinstrument schließt die Besetzung durch Blasinstrumente aus oder drängte sie zum mindesten zurück; wo er vorkommt, handelt es sich um Kompositionen für die Kammer, nicht mehr um Musik, die im Freien gespielt wird. Der Generalbaß kam bekanntlich in Italien auf im Zusammenhang mit der Entstehung des begleiteten Sologesangs und der Oper, dort wurde er sofort auch für die Instrumentalmusik verwendet, während die deutschen Suitenkomponisten sich lange gegen seine Aufnahme sträubten; das frühe Vorkommen bei Simpson ist eine Ausnahme. Öfter wurden jedenfalls die Tänze von den Stadtmusikern auf Blasinstrumenten im Freien gespielt, und da konnte man kein Klavierinstrument brauchen. Die eigentlich volkstümliche Suite hat denn auch im 18. Jahrhundert den Kontinuo nicht aufgenommen, aus dem einfachen Grund, weil sie eben Freiluft-Musik war. Das Nichtaufnehmen des Generalbasses hat in der deutschen Suite das Gute mit sich gebracht, daß der reale mehrstimmige Satz, echte Polyphonie, sich lange erhielt.

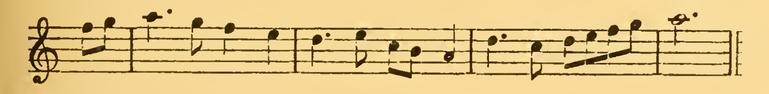
Am besten im Anschluß an die Engländer ist zu erwähnen das Sammelwerk des Kollekteurs großen Stils, Michael Prätorius, seine »Terpsichore, Musarum sioniarum quinta. Darinnen allerley Frantzösische Däntze und Lieder, als branlen (21), andere Däntze mit sonderbaren Namen (13), Couranten (162), Volten (48), Balletten (37), Passomeze (3), Gaillarden (23) und Reprisen (4) mit 4. 5. und 6. Stimmen. Wie dieselbige von den französischen Danzmeistern in Frankreich gespielet«. Wolfenbüttel 1612 (Liegnitz, Paris) (312 Nrn., eine mit Text).

In einem Vorwort sagt Prätorius, daß er zu den meisten den mehrstimmigen Satz gesetzt habe; von Autoren werden genannt Beauchamp, Franc. Caroubel, Le Bret de la Fond, de la Grenee, de la Motte und Richehomme. Diese Sammlung mit

den deutschen Kompositionen zu vergleichen ist deshalb besonders interessant, weil hier die Tänze augenscheinlich so geboten werden, wie man sie zum Tanz aufspielte, während die deutschen Komponisten zuerst künstlerische Intentionen hatten, Vortragsmusik, nicht Tanzmusik schrieben. Künstlerisch ist übrigens bei Prätorius auch der Satz, aber die Formen selbst sind knapp und prägnant, eben regelrechte Tänze. Ein paar charakteristische Beispiele teilt Böhme (a. a. O.) mit, eine melodisch einfache Sarabande



mit dem charakteristischen Schlußrhythmus bei jedem der drei kurzen Teile , mehrere Branlen, die fast durchgehends den punktierten Rhythmus dieser Anfangstakte festhalten:



ein Passepied de Bretagne, eine in ruhigen Vierteln sich fortbewegende Pavane de Spaigne, eine Espagnolette im $^3/_2$-Takt.

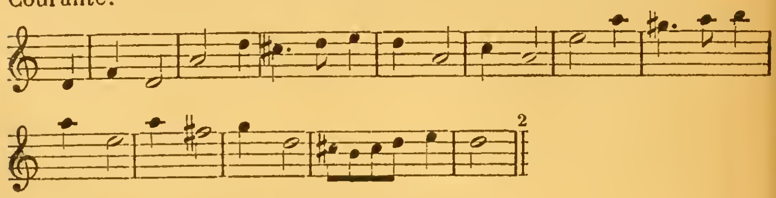
## Der quantitative Höhepunkt um 1610.

Um die Wende vom ersten zum zweiten Jahrzehnt steigt die Zahl der im Druck erscheinenden Tänze besonders hoch; eine große Reihe von Werken aus diesen Jahren ist noch zu nennen. Einige wenige davon stammen aus Süddeutschland. Der Darmstädter Hoforganist Johann Moeller gibt 1610 zu Frankfurt a. M. heraus »Paduanen und darauff gehörige Gagliarden«[1], der Niederländer Mathias Merker, der seinen endgültigen Wirkungskreis als Organist in Straßburg gefunden zu haben scheint und somit mit Süddeutschland wenigstens in Beziehung steht, zu Helmstedt 1609 »Padouane und Galliard«, der Frankfurter Organist Johannes Staricius 1609 zu Frankfurt a. M. »Teutsche weltliche Lieder neben etzlichen lieblichen teutschen Tänzen«. Ein Werk, das erhöhte

[1] Eine Paduana und Gagliarda in *F* dur, letztere Variation der ersteren, abgedruckt bei Böhme, Gesch. des Tanzes, II, S. 111.

Bedeutung beanspruchen kann, sind die »Paduanen, Galliarden, Intraden und Couranten«, in Leipzig 1611 herausgegeben mit dem Zusatz »nach englischer und französischer Art« von dem aus Leipzig stammenden, in Prag als Organist wirkenden Valerius Otto. Wie es dieser von sich selbst ausdrücklich bezeugt, dürften auch die andern Komponisten von den englischen Musikanten mehr oder weniger beeinflußt worden sein; Staricius z. B. nahm Tänze von Morley in sein Werk auf, ohne den Autor zu nennen[1].

Nachahmung englischer Vorbilder ist es, wenn die deutschen Tonsetzer anfangen, ihren Tänzen Phantasienamen beizulegen, bei Otto z. B.: Isabella, Infortunium, La Durette. Wohl auch von den Engländern angeregt wurde das scharfe Profil, das dieser seinen Stücken verleiht, letzten Endes ist es freilich sein eigenstes Verdienst. Köstlich mit ihrem eigenwilligen Rhythmus gibt sich die folgende Courante:



Nicht minder prägnant diese Galliarde:




Noch weiter als Otto in der Sucht nach barocken Namen geht ein anderer Leipziger, Georg Engelmann, in seinen drei Büchern von »Paduanen und Galliarden«, erschienen in Leipzig 1616, 1617 und 1622. Aber auch Engelmann ist ein tüchtiger Meister, prachtvoll in ihrer wirkungsvollen Modulationsordnung z. B. die Courante Laraxa.[4]

Ferner sind anzuführen von dem Eislebener Kantor Johann Lyttich »Venus Glöcklein, weltliche Gesänge, item Intraden, Paduanen und Galliardae« (Jena 1610) und »Sales venereae musicales, teutsche politische Gesänge, auch lustige Intraden, Galliardae und Paduanen« (Jena 1610), von dem Nürnberger Georg Hasz »Täntz, desgleichen

[1] E. Bohn, 50 histor. Konzerte. Breslau 1893. S. 170.
[2] Vollst. mitg. von Wustmann, Musikgesch. Leipzigs.
[3] Vollst. bei Riemann, Sängerhalle 1895.
[4] Riemann, Tänze aus Kaiser Matthias Zeit, weitere Beispiele »Galliard Arub« und »Mascherade Solse« bei Wustmann, Musikgesch. Leipzigs.

etliche Balletti mit und ohne Text« (Nürnberg 1610), von dem ansbachischen Musikus Paul Rivander: »Prati musici ander Teil, weltliche Gesänge benebenst etlichen Paduanen, Intraden, Currenten und Täntzen (Onoltzbach 1613, erster Teil nicht nachgewiesen), von dem Kulmbacher Kapellmeister Samuel Völker »Weltliche Gesänglein, benebenst Couranten und Galliarden« (Nürnberg 1613), von Adelarius Eichhorn »Intraden, Galliarden und Couranten« (Nürnberg 1615, zitiert nach Gerber, Exemplar nicht nachgewiesen), von D. Selichius »Prodomus exercitationum musicum« (Wittenberg 1615).

## Der formale Höhepunkt in der Variationensuite.

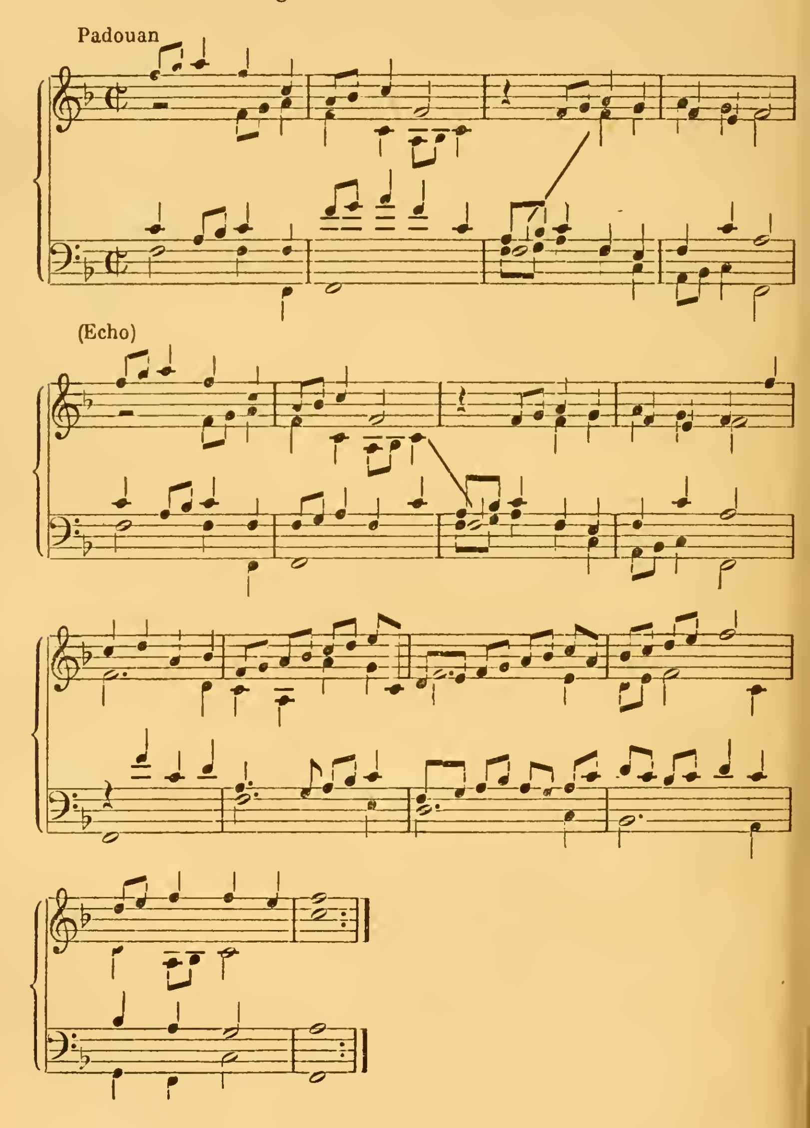
In dem durch Tanz und Nachtanz hervorgerufenen Verfahren, das gleiche melodische Material in zwei verschiedentaktigen Stücken zu verwenden, war eine Anregung zur Variation gegeben, die dazu führte, noch mehr Tänze in dieser Weise miteinander zu verbinden. Es entstand so die Variationensuite, deren konsequentester Vertreter Paul Beurl ist. Wir haben schon bei den Engländern gesehen (Simpson), wie eine Reihe von Tänzen dadurch, daß sie in der gleichen Tonart stehen, gleichsam zu einem Kranz verbunden, in eine lose Zusammengehörigkeit gebracht werden. Gleiche Tonart ist bis heute das einzige Bindemittel geblieben, das die verschiedenen Glieder der Suite zu einer solchen zusammenschließt. Viel enger wird das Band natürlich, wenn das gleiche melodische Material sämtliche Stücke durchzieht, wie es in folgendem Werk der Fall ist:

»Neue Padouan, Intrada, Däntz und Galliarda, mit vier Stimmen auf vielen musicalischen Saitenspielen ganz lustig zu gebrauchen, komponiert durch Pauln Bäwerl, der Zeit bestelten Organisten bey der evangelischen Kirchen zu Steyer in Oesterreich ob der Enss.« Nürnberg 1611. (Universitätsbibliothek Göttingen.)

Es hat seinen Reiz, die Verwandlungen, deren die gleichen Melodien fähig sind, durch die vier Tanztypen hindurch zu verfolgen; Kretzschmar weist mit Recht darauf hin, daß ein ähnliches Verfahren schon in der alten Meßkomposition vorliegt. Formal bedeutet die Art Beurls entschieden einen Fortschritt: freilich legt sein Verfahren dem Komponisten auch starke Fesseln auf, und es fordert von Spieler und Hörer ein liebevolles Eingehen auf die kleinen Reize der Variation. In der Erfindung zeigt sich Beurl als ein schlicht volkstümlicher Meister, seine Themen sind faßlich, liebenswürdig und gefällig[1]. Hübsch behandelt er das Echo.

[1] Mehrere Beispiele bei Kretzschmar.

In der Harmonie gibt er sich sehr einfach, und man wird ihn also keineswegs unter die großen Meister zählen dürfen, wie etwa die gleich noch zu nennenden Schein und Scheidt, er erreicht an innerer Kraft und Bedeutung auch nicht Franck oder Staden. Hier die ersten Teile sämtlicher Tänze einer Suite (Nr. 25—28) zur Veranschaulichung der Art seiner Variationskunst:




Intrada.
Dantz.
Galliarda.

Auffallend ist, daß Beurl in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts — neben dem noch zu nennenden Posch — als einziger Meister aus Österreich erscheint; die Heimat der andern ist Nord- und Mittel-, ganz vereinzelt Süd-Deutschland. Die Vermutung liegt nahe, daß die ausgeprägte Variationensuite eine Eigenart der Österreicher gewesen sei und weitere Vertreter bis jetzt nur noch nicht wieder nachgewiesen und bekanntgeworden sind. Freilich der nun unmittelbar anzuschließende Sachse Hermann Schein huldigt mehr oder weniger auch der Form der Variationsensuite, nur prägt er sie bei weitem nicht so scharf aus wie Beurl, sondern seine Variationen sind ganz frei, mehr nur andeutend.

Bevor wir zu Schein übergehen, sind als weitere Werke von Beurl noch zu nennen:

»Etliche lustige Paduanen, Intraden.« Nürnberg 1618 (zitiert von Norlind) und »Intrada, Galliard, Couranten und Dantz sampt zweyen Canzon zu 4 St.« 1620 (Kassel).

Wie sein großer Vorgänger Haßler hat Hermann Schein einige Instrumentalstücke zum erstenmal als Anhang zu einem Vokalwerk veröffentlicht; es erschien von ihm zu Wittenberg 1609 das »Venus Kräntzlein«, enthaltend »neue weltliche Lieder mit 5 Stimmen, neben etzlichen Intraden, Galliarden und Canzonen«. Sein Hauptwerk auf unserm Gebiet folgte 8 Jahre später unter dem Titel »Banchetto musicale, Neuer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Couranten und Allemanden a 5, auff allerlei Instrumenten, bevoraus auf Violen lieblich und lustig zu gebrauchen.« Leipzig 1617[1]. Das Werk enthält 20 Suiten und als Anhang eine Intrada und eine »Paduana à 4 Krumhorn«.

Hier tritt uns nun ein Meister entgegen, der bewußt, mit sicherm Geschmack eine Anzahl Tänze zu einem Strauß bindet. Er wählt eine bestimmte Folge, die er konsequent festhält. Sie ist, wie im Titel angegeben: Paduane, Gagliarde, Courante, Allemande. Einen bloßen Anhang zur letztgenannten stellt die Tripla dar, die regelmäßig noch als Schlußstück folgt. Sie ist nichts anderes als der alte Nachtanz, die im Dreitakt stehende melodische Variation der Allemande. Merkwürdig erscheint es uns heute, daß Allemande und Tripla nur vierstimmig gesetzt sind, während alle übrigen Tänze im fünfstimmigen Satz stehen. Wahrscheinlich entspringt dieser Wechsel rein dem Stilgefühl, das für die schlichtere, volkstümliche Allemande ein schlichteres Gewand verlangt.

---

1 Neugedruckt in der von A. Prüfer herausgegebenen Gesamtausgabe Bd. 1. Leipzig 1901.

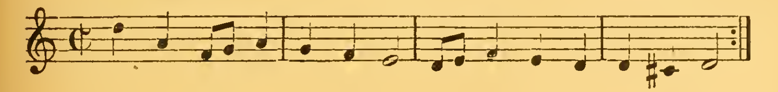
Diese Allemanden Scheins sind aber auch von einer Volkstümlichkeit, wie man sie edler und herzlicher sich nicht denken kann; man darf sie unbedenklich neben die besten Volkslieder des 16. Jahrhunderts setzen. Man sehe z. B. die Allemande in *G* dur der 15. Suite mit ihrer reizvollen Rhythmik




und dem dabei doch so innigen Ton ohne alle äußerliche Sentimentalität. Mehr fremdartig romantisch, wie ein balladenartiges Volkslied mutet die dritte im phrygischen Ton an,



überaus zart die zehnte in *D* moll, die in einen weichen Trauerschleier gehüllt ist:



Wenn aus diesen Allemanden noch der Ton und Geist des 16. Jahrhunderts spricht, des Zeitalters, da Künstler und Kunst mit dem Volke verwachsen waren wie in keiner anderen Periode, so zeigt Schein im übrigen in den Hauptsätzen seiner Suiten die neue kühne Art, wie sie am Anfang des 17. Jahrhunderts mit der aufstrebenden neuen Kunst des begleiteten Sologesangs und der Oper von Italien herüberkam. Wohl mit Recht hat man gesagt, daß der starke Individualismus der Renaissance in der Musik erst in jener neuen Kunst zum vollen Durchbruch kam; er übertrug sich dann sofort auf die andern Gattungen, auch auf die Instrumentalmusik. Ohne Zweifel steht Schein unter diesem Einfluß; besonders kühn und frei spricht er sich namentlich in den Paduanen aus. Rhythmik und Harmonie haben gleichen Anteil an dieser Kühnheit, die kraftvollen Ausdruck will, manchmal um jeden Preis. Aber die Kraft lebt in dem Komponisten selbst, sie ist nicht nur affektiert, und der gewollte Eindruck wird erreicht, wenn auch manchmal auf Kosten der Logik und der Schönheit. Man sehe gleich die erste Paduana in ihrem herben Anfang mit übermäßigem Dreiklang und wie dann eine Spannung voll Kraft sich entwickelt, die nicht schwächlich gleich sich auflöst, sondern mit großem Atem fortdrängt:




Die dritte Paduane beginnt heimlich mysteriös mit Bevorzugung weicher Sextakkorde



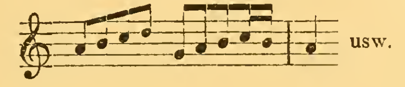

ihr letzter Teil bringt eine starke Steigerung in erregtem Wesen durch Generalpausen, festem Zusammenhalten kleiner Abschnitte, überraschendem, unvermitteltem Harmoniewechsel! Wenn Schein auf den *A* dur-Dreiklang gleich den in *C* dur folgen läßt, so ist das ein Beispiel für seine wohl zu weitgehende Kühnheit, weil die Wirkung im besten Fall sonderbar zu nennen ist. Die romantische Allemande dieser Suite wurde schon erwähnt.

Einen kriegerischen Charakter erhält die 5. Suite in *C* dur durch ihre Signalmotive. Der zweite Teil der Paduane bringt nicht, wie es im allgemeinen und auch bei Schein die Regel, einen rein melodischen Gegensatz, sondern vielmehr einen leidenschaftsvollen Gesang, impulsreich und mit starken harmonischen Rückungen in Sequenzen. Man könnte an Monteverdi erinnert werden.






Im dritten Teil dann noch ein starkes Anstürmen mit lebhaften Figuren!




Die Galliarde und die Courante entsprechen im Charakter der Paduane, im dritten Teil der erstern beachte man die schönen Echos! In dieser Suite ist das Variationsprinzip besonders stark durchgeführt, in allen Sätzen findet sich mehr oder weniger das gleiche melodische Material. Reizend ist es, wie die Signalmotive in der Allemande in den traulichen heimeligen Volkston umgewendet werden, der den Allemanden Scheins besonders eigen.

Interessant auf große Orgelpunktwirkungen legt Schein die 7. Suite an (in *A* dur oder vielmehr transponierter mixolydischer Tonart); von leiser Melancholie überflogen, dabei wieder sehr impulsreich, erscheint die letzte in *C* moll.

Als eine Perle volkstümlicher Musik ist noch die Paduane für vier Krummhörner (bekanntlich oboenartige Rohrblattinstrumente) besonders hervorzuheben.

Wenn man Scheins Banchetto musicale wiederbeleben will, wird es sich empfehlen, das Streichorchester, sofern man überhaupt ein ganzes Orchester wählt, nicht zu stark zu besetzen; am eindringlichsten werden die individuellen Kunstwerke ohne Zweifel wirken, wenn sie in kammermusikalischem Kreis frisch und lebendig vorgetragen werden.

## Die letzten Erscheinungen vor dem Dreißigjährigen Krieg.

Zeitlich gruppieren sich um Scheins Banchetto die Werke einiger kleiner Meister. Da ist zu nennen der holsteinisch schauenburgisch sternbergische Hofkomponist Konrad Hag oder Hagius mit seinen »Intraden, Pavanen, Galliarden, Passamezen, Courant und Ufzüg zu 4, 5 und 6 Stimmen, darunter etliche Phantasien und Fugen mit 2 und 3 Stimmen, welche von unterschiedenen Authoren, theils mit und ohne Text, gar neulich komponiert«. Nürnberg 1617[1].

In einer Rinteln 1615 datierten Vorrede meint Hagius, er habe Österreich, Böhmen, Ungarn, Polen, Preußen, Litauen usw. durchreist und habe hier bei den Musikern häufig Galliarden und Paduanen gefunden, die nur im Baß und Sopran richtig gewesen, die Mittelstimmen aber »vitiose«. Er habe dann bessere gemacht und postuliert gut die »singerische« Weise, wie sie nach seinem Geschmack ist, folgendermaßen: »eine jegliche Stimme in der Musik, es sei gleich was vor ein Stimm es sei, die muß nach ihrer Art und Eigenschaft etwan zierlich gesetzt werden, daß sie recht musicalisch sei, als wenn sie allein mit einem Instrument, oder mit menschlicher Stimme gehört wird, daß sie dann anmutig, lieblich anzuhören sei, damit es den Zuhörern und dem der sich damit hören läßt, ein Freud und Erquickung bringe.« Wie schon der Titel besagt, handelt es sich um ein Sammelwerk; nach dem Vorwort werden die folgenden Autoren darin befunden: »Alexander Horologius, Diamedes Gedeon Lebon, Tobias Hoffcuntz, Johannes Grabbe, Christof Buel, Johann Staden, Gregorius Huvret, Josephus Biffi, Thomas Simpson, David Thusius, Conradus Hagius.

Der Inhalt ist bunt; es finden sich merkwürdige Intraden à 6 mit Text, eine »Galliarde di Rentle«, ein Stück überschrieben »Semel in anno ridet Apollo. Einmal im Jahr ich fröhlich war«, Pypers Pavan und Galliard, Engellendisch Pavan und Galliard.

Der Lüneburger Johannes Schultz, Organist zu Dannenberg, gab heraus »40 Paduanen, Intraden und Galliard mit vier Stimmen, benebenst zwochorigen Passamezen mit 8 Stimmen« Hamburg 1617[2].

Die nachstehende Oberstimme einer Galliarde (Nr. 5) mag zeigen, wie rhythmisch interessant dieser Tanz auch von kleinern Meistern behandelt wurde.

---

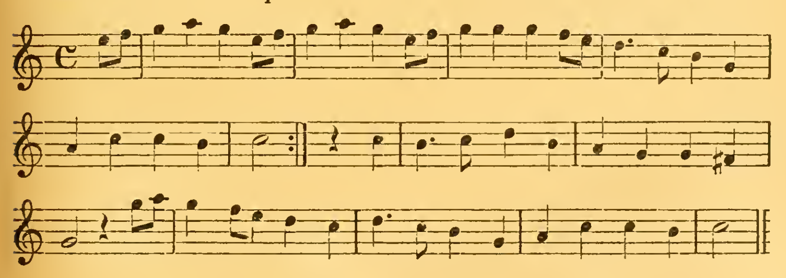
[1] Vgl. M. f. M. 13. S. 15 und 177.

[2] 10 Tänze aus dieser Sammlung hat Schultz wieder abgedruckt in seinem Vokal- und Instrumentalkompositionen mischenden »Lustgarte« 1622, der aus Passamezz-Variationen, Fugen, Fantasien und Canzonen besteht. Robert Siebeck in seiner Monographie über Johannes Schultz (Beih. d. IMG. II. 12. 1913) widmet ihnen eine ausführliche Besprechung.

Die zweichörigen Passamezzen sind wie üblich Variationen.

Wiederum polnische Tänze finden sich im folgenden Werk: »Omnigeni. Mancherlei Manier neuer weltlicher Lieder, Paduanen, Intraden, teutscher und polnischer Täntze, mit Texten und ohne Texte, die da mehrenteils nach Violen oder Geigenart in fünf Stimmen gesetzet, und komponieret Johannes Christenius, Budstadensis F. S. Hofkantor zu und Musicus Altenburgk. Erffurdt 1619.

Seine Allemanden bezeichnet Christenius noch mit dem altertümlichen Namen Chorea, der auch sonst noch ab und zu vorkommt. Hier ein Beispiel mit einer recht volkstümlichen Melodie:



Die Allegrezza musicale des David Oberndörffer (Berlin, nur Cantusstimme), die der Verleger Stein in Frankfurt datiert »diebus Bacchanalibus Anno 1620 und allen in Europa hin und wieder zer-

streuten Komponisten, Organisten und allerhand musikalischen Instrumentisten« widmet, ist ein großes, wie er sagt von ihm bei den Komponisten bestelltes Sammelwerk, enthaltend Paduanen, Galliarden, Intraden, Canzoneten, Ricercaren, Balleten, Allmanden und Volten von folgenden Komponisten: Joh. Ghro Dresden (Nr. 1—9), Val. Otto Lips (bis 18), Barthold Prätorius (bis 24), J. H. Schein (bis 28), Val. Haußmann (bis 33), Wilh. Brade (bis 37), Tho. Simpson (Nr. 38). Von Schein ist eine ganze Suite abgedruckt, und zwar ist es die 16. in *A* aus dem Banchetto musicale. Da also die Übernahme ganz einfach aus einem gedruckten Werk geschah, liegt der Verdacht nahe, es handle sich um einen Raubdruck, jedenfalls ersieht man aus der Allegrezza, welche Komponisten besonderer Berühmtheit und Beliebtheit sich erfreuten.

In dem Laibacher Organisten Isaac Posch tritt noch einmal ein Österreicher auf, neben Beurl der einzige, soweit man bis jetzt übersehen kann. Aus den Titeln seiner Werke zu schließen, arbeitete er mehr als seine norddeutschen Kollegen für die praktischen Bedürfnisse, d. h. für den Tanz selbst.

Er veröffentlichte: 1. Musicalische Ehrenfreudt (Regensburg 1618), 2. Musicalische Tafelfreudt (Nürnberg 1621) und 3. Musicalische Ehren- und Tafelfreudt (Nürnberg 1626). Auf dem Titel des letztgenannten Werkes findet sich die nähere Bestimmung: »Balletten, Gagliarden, Couranten, Intraden und Tänze teutscher Art mit 4 Stimmen, und dann auch Paduanen und Gagliarden mit 5 Stimmen, wie solche an Fürnemer Herren und Potentaten Tafeln, auch auf adelichen Panqueten und Hochzeiten, und andern ehrlichen Conviviis gemusiziert und auf allen Instrumentalischen Seytenspielen gebraucht werden mögen.« Noch näher spricht sich Posch über die Verwendung und Art der Tänze aus im Vorwort, das seiner bemerkenswerten Mitteilungen wegen vollständig hier folgen soll:

»Im ersten Teil sind etliche Balletten, welche am tauglichsten über der Tafel musiziert werden mögen. Nach diesem sind etliche Gagliarden und Couranten, deren jeden insonderheit ein Tantz darauff gehörig, angehenckt, können beydes zur Tafel gebraucht oder darnach getantzt werden. Und weilen biß hero eine große Unordnung der Proportion daher entstanden, indem nemlich, die meisten Componisten, so dergleichen sonst im Drucke ausgehen lassen, keine oder doch wenige Proportionen ihren Täntzen zugesetzt, und also ein jeder Musicant seines gefallens (es sei recht oder nicht) dieselbe proportionieret. Und dann fürs dritte findet man auf einen jeden Tantz seine ordentliche Proportion, wie sie jetziger Zeit gebräuchig, und die fürnembsten Täntzer darnach zu tanzen pflegen.

Der ander Theil ist zwar der Ordnung nach dem ersten nicht ungleich, dann auf jede Paduane ihr Gagliarda, und auf eine jede Intrada ihr zugehörige Courante erfolget, doch auff eine andere Manier. Dann fürs erste sind die Paduanen und Gagliarden, als die ihre sonderliche Gravitet haben wollen, mit 5, die Intraden und Couranten aber, als die was frischer musicirt werden wollen, mit 4 Stimmen gesetzt, gebrauchen sich auch einer geschwindern Mensur als jene.

Für ander sollen die Musikanten, und sonderlich die Violisten, bei etlichen Paduanen und Gagliarden wol achtung geben auff die zween Buchstaben P (pian) und F (forte), da dann bei dem P eine stille Moderation, bei dem F aber eine starke und frische Bewegung der Seyten in acht zu nehmen. Und drittens, weilen etliche Stück darunter, die sich anfangs was frembd und ungewohnet ansehen lassen würden, will ich den Music verstendigen Leser ermahnet haben, daß er sich nicht alsbald darvon abschrecken lasse, sondern durch stäte Übung ihme dieselben bekannt mache, wird alsdann leichtlich spüren, wohin solches gemeinet sei.«

Diese Ausführungen bedürfen keiner Erläuterung. Über die Musik selbst kann ich leider nicht urteilen, da mir nur Cantus II und Altus zugänglich waren, die allein auf der Kgl. Bibliothek in Berlin vorhanden sind. Der erste Teil, die »Ehrenfreudt«, enthält 4 Ballette, 12 Galliarden und Tanz mit Proportio, 3 Courante und Tanz mit Proportio, der zweite Teil, die »Tafelfreudt«, 17 Paduanen und Galliarden, 12 Intraden und Couranten.

Das zweite der bekannten drei großen S des 17. Jahrhunderts, Schein, Scheidt, Schütz tritt 1621 mit einem Instrumentalwerk hervor, worin er auch gleich in seiner Größe sich bewährt. Samuel Scheidt veröffentlicht zu Hamburg 1621 Paduana, Galliarda, Couranta, Alemanda, Intrada, Canzonetto, ut vocant, quaternis & quinis vocibus, in gratiam Musices studiosorum, potissimum Violistarum concinata una cum Basso continuo. Hamburg 1621 (Breslau).

Durch den beigefügten Kontinuo erweist sich das Werk als modern, es bietet Kammermusik für Streichinstrumente. Scheidt geht weiter, ist fortschrittlicher als Schein, welch letzterer noch bei der alten realen Fünfstimmigkeit ohne füllendes Akkordinstrument geblieben war. Altmodischer dagegen ist Scheidt darin, daß er seine Stücke einzeln darbietet, nicht zu Suiten gerundet. In diesem Punkt steht sein Werk zurück, rein formal erreicht es nicht die Höhe von Scheins Banchetto, das den Gipfel in der Periode vor dem Dreißigjährigen Krieg darstellt; inhaltlich dagegen ist Scheidts Werk so reich und bedeutend, daß man es trotzdem unmittelbar neben das von Schein wird stellen dürfen. Scheidt ist unerschöpflich reich

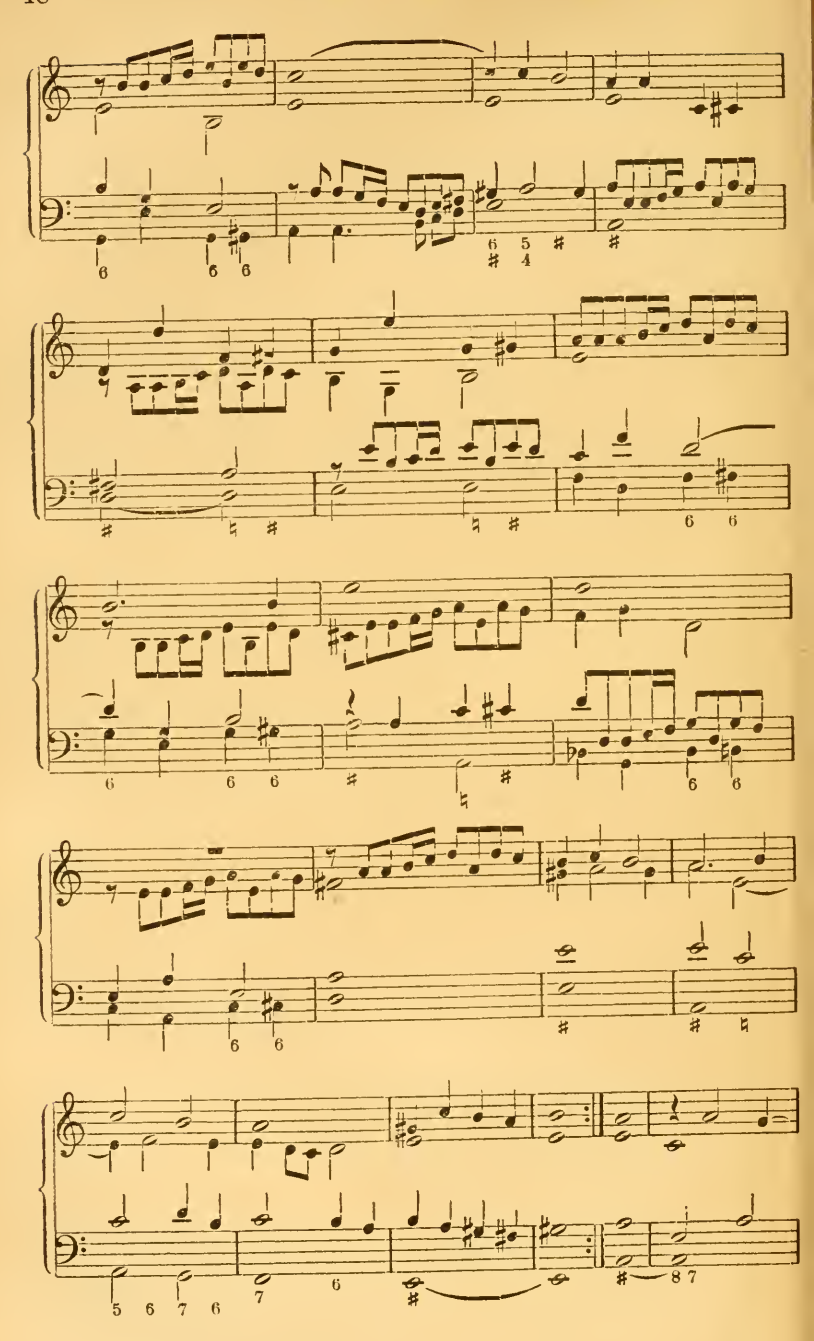
an Phantasie, er ist ein tiefsinniger Harmoniker, bietet eine Fülle von Charakterstücken mannigfaltigster Art. Es liegt hier ein ungehobener Schatz, der der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden sollte. Im ganzen sind es 32 Stücke, von denen jedes einzelne einem Musiker oder Musikfreund gewidmet ist. Unter diesen befinden sich eine größere Anzahl Musiker aus der Kapelle des (in Halle residierenden) Erzbischofs Christian Wilhelm von Magdeburg, dessen Organist und Kapellmeister Scheidt war. In einem Nachwort gibt er den Grund für die Veröffentlichung der Tänze folgendermaßen an: »Da mir teils etzliche wider meinen Willen unter die Leute gebracht worden, etzliche auch zwar meinen guten Freunden zugestellet, doch nur Bass und Diskant, und sich bisweilen unverständige darüber gefunden, welche die Mittelpartie so herrlich und künstlich darzu gemacht, dass, wenn ich sie darnach gehöret, mir die Ohren wehe getan, auch für meine Komposition nicht achten können.«

Aus der unten gegebenen Inhaltsübersicht ersieht man, daß manchmal zwei Stücke zusammengehören nach alter Art der Variation. Wenn im übrigen größere zusammenhängende zyklische Form sich nicht nachweisen läßt, so gewähren diese Kompositionen trotzdem, wie schon hervorgehoben, durch ihren starken künstlerischen Gehalt hohe Befriedigung. Manchmal kann man schon aus dem Titel erraten, daß etwas Besonderes vorliegt, so z. B. bei der Paduan Dolorosa, einem Stück von einem Tiefsinn und einem Ernst, wie er in so knapper Form, in Gestalt eines Tanzes, nicht oft wird angetroffen werden.

Nr. 4. Paduan Dolorosa.









In der Courante Nr. 13[1] ist der harmonisch merkwürdige farbenspielende Schluß, der auch ein modernes Ohr fasziniert, als originelle Eingebung hervorzuheben. Jedes Stück hat seinen eigenen Charakter, sein Gesicht, und in allen pulsiert ein starkes Leben von packender Kraft. Die nachfolgende, mit Anmerkungen und einigen Notenbeispielen versehene Übersicht unterrichtet kurz über den Inhalt.

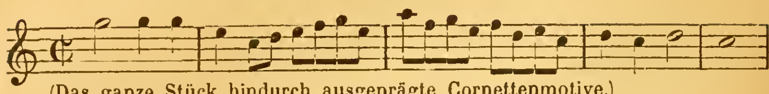
**Inhaltsübersicht.**

1.—6. Paduanen à 4 Voc. Nr. 4 P. Dolorosa *A*moll.
7. u. 8. Galliard.
9. Courant Dolorosa. Melodische Umbildung d. Pad. 4.
10.—13. Courant (Nr. 13 abgedruckt in Riemanns Musikgeschichte in Beispielen).

---

[1] Mitgeteilt in Riemanns Musikgesch. in Beispielen Nr. 86, Leipzig 1912.

14.—16. Alemande (15. super Courant Belgl.).
17. Courant.
18. Canzon Cornetto:



(Das ganze Stück hindurch ausgeprägte Cornettenmotive.)

19.—20. Courant.
21. Galliard Battaglia à 5 Voc.:



22. Intrada à 5 Voc.
23. Courant à 5 Voc.
24. Galliard à 5 Voc. ad imitationem 7. Galliard.
25. Galliard à 5 Voc.
26. Canzon à 5 Voc. ad imitationem Bergomas. Angl.:



27. Canzon à 5 Voc. super cantionem Gallicam.
28. Canzon à 5 Voc. super O Nachbar Roland:



29. wie 27.
30. Canzon à 5 Super Intra. Aethiopicam.
31. Canzon à 5 Super Cantionem Belgicam.
32. Courant à 5 ad imitationem Courant 17.

## Die Italiener.

Wie in Deutschland blüht auch in Italien am Anfang des 17. Jahrh. die Komposition von mehrstimmigen Tänzen. Aber neben diesen werden Stücke freier Form besonders bevorzugt und viel häufiger geschrieben als diesseits der Alpen, und das Ganze nimmt sofort die Richtung zur eigentlichen Kammermusik, während die Deutschen, unverkennbar unter dem Einfluß der alten Praxis der Stadtpfeifer, lange an der orchestral klingenden Fünfstimmigkeit festhalten. Von

in Italien erschienenen Werken sind zu nennen: J. H. Kapsberger, Libro primo de Balli, Gagliardi e Correnti (Rom 1615), P. Ugherio, Suonate, Balletti, Gagliarde e Correnti a 3 cioè 2 canti ed il Basso con partitura. (Milano 1627.) Hier haben wir schon die Zusammensetzung des spätern Trio, die bekanntlich für lange Zeit die Kammermusik beherrscht. Es ist eine Gattung, die an dieser Stelle nicht weiter zu verfolgen ist, da sie außer den Rahmen unsres Themas fällt.

Aus späterer Zeit sei einzig noch erwähnt Salvator Gandini, Balletti e correnti, all' allemanna, alla francese ed all italiana 1655[1].

Besonderes Interesse dagegen erheischen die Werke zweier Italiener, die nach Deutschland gekommen sind und dort in die Suitenkomposition mit eingegriffen haben, Marini und Farina; der letztere hat seine Werke in Deutschland selbst veröffentlicht.

Biagio Marini ließ 1617 zu Venedig erscheinen Affetti musicali . . . Symfonie, Canzon, Sonate, Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde e Correnti, a 1. 2. 3. accomodate da potersi suonar con Violini Cornetti e con ogni sorte de strumenti musicali. Bemerkenswert ist, daß Marini, ähnlich wie mehrere deutsche Komponisten, das Cornett als gleichberechtigt neben der Violine erwähnt. Eine ganze bunte Gesellschaft von Instrumenten, Violine, Cornett, Fagott, Posaune, Posaune grossi, Chitarone, Viola, Gambe und Flöte, wird genannt in Opus 8, dessen vollständiger Titel lautet: Sonate, Symphonie, Canzoni, Pass'emezi, Baletti, Corenti, Gagliarde & Retornelli, a 1. 2. 3. 4. 5. & 6. voci, per Ogni sorti d'istrumenti. Venezia 1626. Die Widmung ist Neuburg im Oktober 1626 datiert; ein Ballett und eine Gagliarde, die Riemann in seinen Tänzen aus Kaiser Matthias' Zeit veröffentlicht, letztere mit dem pikanten Rhythmus



zeigen typisch die reizvolle Unmittelbarkeit italienischer melodischer Erfindung. Als letztes Werk sind zu nennen die Sonate da chiesa e da camera Ven. 1655, die außer Sinfonien und Sonaten auch Ballette, Sarabanden und Correnten enthalten.

Carlo Farina, Violinist in Dresden, gab daselbst im Jahre 1626 heraus ein Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascarate, Aria francesa, Volta, Balletti, Sonate, Canzone a 2, 3, 4 voce con il Basso per sonare (Kassel). Er ließ im Jahre 1627 einen zweiten und dritten, 1628 einen vierten und fünften Teil folgen, woraus man

[1] Vgl. L. Torchi, La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. Torino 1901.

wird entnehmen dürfen, daß trotz Kriegszeiten seine Kompositionen freudige Aufnahme fanden. Man braucht auch nur die Torgauer Gagliarde und das Ballett, das Riemann in den Tänzen aus Kaiser Matthias' Zeit mitteilt, anzusehen, um den Reiz zu verstehen, den seine Kompositionen auf die Zeitgenossen ausgeübt haben müssen. Die Torgauer Gagliarde wurde aufgeführt bei der Hochzeit des Landgrafen von Hessen, als Schützens Oper Dafne zu Gehör kam, wie Farina, stolz auf ihre festliche Verwendung, ausdrücklich bemerkt. Sie zeichnet sich durch elementare Echoeffekte aus.

Das Jahr 1628 schließt für lange Zeit die Veröffentlichungen des deutschen Musikalienhandels auf diesem Gebiet ab. Farinas letzter Teil erschien 1628, auch ein bis jetzt noch nicht wieder nachgewiesenes Werk von dem Lübecker Ratsmusikus Nikolaus Bleyer: Ein Album newer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascaraden und Couranten mit 5 St. und Generalbass (Hamburg 1628). Dieser gleiche Bleyer konnte erst 14 Jahre später wieder ein weiteres ähnliches Werk erscheinen lassen: Erster Theil newer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascaraden und Couranten mit 5 St. und Generalbass. Leipzig 1642. Die schlechten Zeiten verursachten einen Stillstand; folgende tabellarische Übersicht gibt ein deutliches Bild von den Wirkungen des Krieges und dürfte als Geschichtsillustration von allgemeinem Interesse sein.

## Übersicht über die deutsche Suitenproduktion im 17. Jahrh.

1601 Haßler, Demantius.
1602 Steucius, Haußmann.
03 Steucius, Haußmann, Ghro, Franck.
04 Haußmann, Franck.
05 Coler.
06 Widmann, Fritsch.
07 Füllsack.
08 Demantius, Franck, Staden.
09 Staden, Hildebrand, Brade, Merker, Staricius.
10 Franck, Staden, Moeller, Lyttich 2, Hasz.
11 Franck, Simpson, Otto, Beurl.
12 Prätorius.
13 Demantius, Rivander, Völker.
1614 Franck, Brade.
15 Eichhorn, Selichius.
16 Engelmann.
17 Brade, Simpson, Engelmann, Schein, Hag, Schulz, Marini.
18 Staden, Widmann 2, Beurl, Posch.
19 Brade, Christenius.
20 Beurl, Oberndörffer.
21 Brade, Simpson, Posch, Scheidt.
22 Engelmann.
23 Franck, Widmann.
24 Widmann.
25 Staden.
26 Posch, Marini, Farina.
27 Farina.

1628 Farina, Bleyer.
29
30
31
32
33
34
35 Schop, Hammerschmied.
36 Schop.
37
38
39 Hammerschmied.
40 Schop.
41 Vierdanck.
42 Bleyer.
43 Staden.
44
45 Rosenmüller.
46
47
48
49 Zuber.
50 Hammerschmied, Ahle, Rubert.
51
52 Banwart, Knoep, Briegel.
53
54 Rosenmüller, Hake.
55 Marini.
56 Seyfried, Hasse.
57 Fabricius.
58 Loewe, Kelz.
59 Zuber
60 B. N. B. — Rothe.
61
62 Buchner.
63
64 Horn, Buchner.
65
66
67 Rosenmüller.
68 Becker, Druckenmüller.

1669 Pezel.
70 Rosenmüller, Bleyer.
71
72 Horn, Drese.
73 Reußner.
74 Abel, Furchheim.
75 Kradenthaller.
76 Kradenthaller, Horn.
77 Funck.
78 Pezel, Mayr.
79
80
81
82 Kusser.
83
84 Scheiffelhut.
85 Scheiffelhut, Pezel.
86
87
88
89
90
91
92 Mayr.
93 Erlebach.
94
95 Muffat, Fischer, Aufschnaiter.
96
97
98 Muffat, Schmiecerer.
99 Schweitzelberger.
1700 Kusser 3.
1701 Fux.
02 J. Fischer.
03
04 Krieger.
05
06 J. Fischer.
07 Scheiffelhut.
08 J. Fischer.

## Die Wiederbelebung nach der Kriegspause. Beginnender französischer Einfluß.

Gegen das Ende des 30jährigen Krieges setzt die Veröffentlichung von Orchesterwerken wieder ein; das erste Werk, das nach der langen Pause seit 1628 sich nachweisen läßt, sind die Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten und Canzonen 3—6 stimmig mit Kontinuo von Johann Schop, dem berühmten Hamburger Violinisten, die in der Stadt seiner Wirksamkeit 1635 und 1636 erschienen. Bekannt ist freilich nur die zweite Ausgabe von 1640. Leider fehlt dem einzigen Exemplar, das sich nachweisen läßt (in der Bibliothek der Allg. Musikgesellschaft in Zürich), die erste Stimme, so daß man ein Urteil über das Werk nicht gewinnen kann. Später wird man vielleicht einmal versuchen, den Sopran zu rekonstruieren, vorderhand hat die Musikwissenschaft noch dringendere Aufgaben zu lösen[1]. Trotz dem Kriege scheint das Werk einen reißenden Absatz gefunden zu haben, Schop schreibt in der Vorrede zur zweiten Ausgabe, datiert Hamburg, 8. März 1640, obwohl die erste »vitiose« gewesen, seien die Exemplaria in kurzer Zeit also abgegangen, daß keine zu verkaufen überblieben. Da auf Einzelheiten nicht eingegangen werden kann, sei wenigstens noch eine Übersicht beigefügt.

Inhalt: Paduan a 3, Pad. a 3, Galliard a 3 *G*dur, Pad. a 3 *g*moll, Pad. a 3 *g*, Pad. a 3 *d*moll, Gall. *a*moll, Canzon *a*moll.

a 4. Pad. *F*, Pad. *F*, Pad. *G*, Pad. *G*, Pad. *g*, Pad. *g*, Galliard *g*, Pad. *d*, Pad. *d*, Allmand *d*, Gall. *d*, Canzon *a*.

a 5. Pad. *G*, Pad. *g*, Pad. *g*, Pad. *g*, Pad. *g*, Pad. *F*, Pad. *d*, Pad. *d*, Pad. *D*, Pad. *D*, Pad. *a*, Pad. *A*, Galliard *A*, Pad. *C*, Pad. *c*, Pad. *c*, Gall. *c*, Intrada *a*, Intr. *a*, Allmand *a*, Courant *A*, Intr. *G*, Allm. *g*, Allm. *g*, Allm. *g*, Allm. *g*, Cour. *g*, Ballet *d*, Allm. *d*, Cour. *d*.

a 4. Ballet *D*.

a 5. Allm. *D*, Allm. *a*, Allm. *a*, Allm. *A*, Allm. *A*, Cour. *A*.

a 6. Pad. *F*, Pad. *g*, Pad. *G*, Pad. *a*, Pad. *d*.

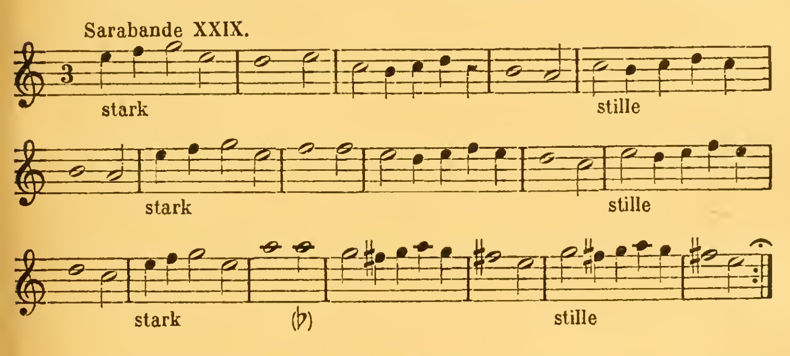
Der berühmte Name Schops wird diesen Erfolg mit herbeigeführt haben, ähnlich lagen die Verhältnisse bei Andreas Hammerschmied, dem bekannten Freiberger Organisten. Von diesem erschien zu Meißen, wie es scheint schon 1636, sein Erster Fleiss allerhand neuer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten und Sarabanden, wenigstens ist die Vorrede 1636

---

[1] Wie ich nachträglich durch Herrn Prof. W. Gurlitt in Freiburg erfahre, hat sich eine erste (Cantus-)Stimme in Helmstedt gefunden.

datiert und es heißt in derjenigen zum zweiten Teil von 1639, daß der erste Teil zum zweiten Mal aufgelegt sei. (Der I. Teil wurde 1650 nochmals ausgegeben.) So wenig wie Scheidt und Schop gibt Hammerschmied zusammenhängende Suiten, sondern nur nach alter Weise gelegentlich zwei zusammenhängende Tänze. Ebenfalls nach alter Art schreibt er fünfstimmig, fügt aber einen Generalbaß bei. Er ist einer der ersten, der Vortragsbezeichnungen anbringt; auf gut deutsch, wie er selbst hervorhebt, gibt er manchmal folgende Anweisungen: stark, stille, langsam, geschwind. Zur Ausführung verlangt er durchaus Violen, für die Behandlung des Kontinuo stellt er eine sehr bemerkenswerte Vorschrift auf, die man sich auch für andere Komponisten und spätere Zeiten wird merken müssen. Er sagt, in acht zu nehmen sei absonderlich daß, so irgend ein Corpus, als Spinet oder dergleichen unter den Violen mit gebrauchet würde, solches bei dem Worte stille allzeit inhalten möge. In der heutigen Praxis behandelt man den Generalbaß im allgemeinen noch viel zu mechanisch. Man wird auch noch bei Werken aus dem 18. Jahrh. nach der Vorschrift Hammerschmieds bei Pianissimostellen das Akkordinstrument, das Cembalo oder die Orgel, einfach schweigen lassen dürfen.

Das »stille« ist nach altem Brauch meistens nur ein Echoeffekt.

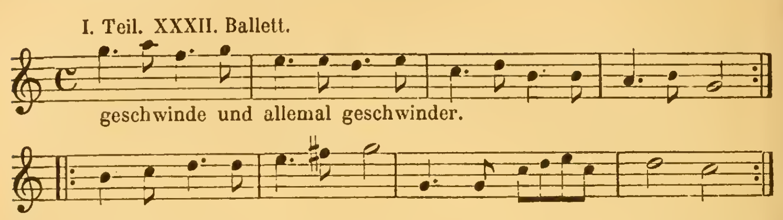



Wechsel von langsam und geschwind findet sich bunt in den Balletten.



Einmal verlangt Hammerschmied in einem Ballet zu einem punktierten Rhythmus »geschwinde und allemal geschwinder«, fast à la Offenbach.

I. Teil. XXXII. Ballett.

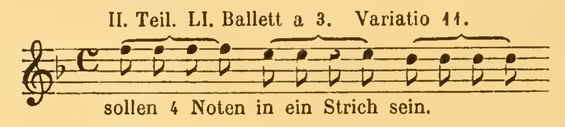



Bei Hammerschmied erscheinen zum erstenmal die Sarabande, die bald zu so großer Bedeutung gelangen sollte, und das französische Air. Zu dem letztern ist zu bemerken, daß die deutschen Komponisten schon immer gelegentlich auch freie Sätze, die keine Tänze sind, in ihre Sammlungen aufgenommen haben, aber bis dahin vorzugsweise die italienische Canzone, während jetzt der Einfluß von Frankreich anfängt, sich stärker geltend zu machen.

Wie Hammerschmied in seinen Vorreden nicht mehr die alte kräftige Sprache spricht, die bei den Frühmeistern noch ans frische 16. Jahrh. erinnert, sondern schwülstig sich ausdrückt, so hat auch seine Musik nicht mehr die alte Kraft. Er schreibt zwar gediegen, flüssig, oft harmonisch interessant, aber rhythmisch ein wenig gleichförmig; es fehlen originelle Einfälle und geniale Wendungen. Dieses Urteil kann übrigens nicht überraschen; es ist der gleiche Hammerschmied, wie man ihn auch in seinen Vokalkompositionen kennt! Ausgeprägt hat er jene gefällige und doch gediegene Art, die den Zeitgenossen stets besonders zu gefallen pflegt, da sie das Moderne in leicht faßlicher Form bietet, die aber die Jahrhunderte selten zu überdauern vermag. So interessant Hammerschmied historisch ist, so wird man doch mit seiner Wiederbelebung vorsichtig zu Werke gehen müssen.

Modern war er überall; er zeigt dies auch, worauf noch hingewiesen sei, in der Anwendung typischer Violineffekte, wie das Stakkato in einem Bogenstrich:

II. Teil. LI. Ballett a 3. Variatio 11.




Johann Vierdanck gibt 1641 zu Rostock einen ersten Teil Paduanen, Gagliarden, Balletten und Correnten heraus. Als Besetzung verlangt er zwei Violinen und Violen nebst dem Basso

continuo. Das ist nun der erklärte völlige Übergang zur Kammermusik. Für den Generalbaß könne genommen werden ein Klavizymbel, Spinett oder Instrument nebst einer Thiorben, Lauten oder Pandor. Immerhin läßt Vierdanck noch das Hintertürchen offen: »Wo kein Corpus vorhanden, können sie auch wohl ohne Generalbaß gemacht werden«. Die italienische Kontinuopraxis ist den deutschen Musikern noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen. Ein ähnliches Schwanken, Offenlassen verschiedener Möglichkeiten finden wir auch bei spätern noch, bei Rosenmüller u. a. Vierdanck gestattet des ferneren eine oder beide Violinen durch Cornettini und den Baß durch ein Fagott zu ersetzen, worauf weiter oben schon als Beleg für die Möglichkeit verschiedener Besetzungen im allgemeinen hingewiesen wurde.

Bescheiden sagt Vierdanck, er habe das Werklein als Fortsetzung seines Studii Compositionis zusammengebracht, und den zweiten Teil desselben widmet er seinen Patronen, den vornehmen wolbestalten Musicis G. Frd. Hoynel in Kopenhagen, Nic. Bleyer und Joh. Schop in Lübeck. Wie bei Scheidt u. a. sehen wir auch hier, daß der Komponist mit solchen Orchestertänzen debütiert, die ganze Gattung ist Jugendmusik.

Der zweite Teil erregt deshalb besonderes Interesse, weil der Komponist für die verschiedenen Stücke die Instrumentation genau vorschreibt und sie mannigfach wechselt. Wie früher schon bei den Italienern, zum Teil auch bei den Engländern, bahnt sich hier der Sinn an für besondere Instrumentationswirkungen; das alte Prinzip des gleichartigen großen Chors wird aufgegeben. Auch hier übrigens Übergang zur Kammermusik, wie das nachstehende Register ohne weiteres ergibt:

**Register.**

Diese ersten 14. seynd ohne Bass.

1. 2. 3. Capricci mit zwey Cornetten, oder Violinen.
4. Sonate mit zwey Violinn.
5. 6. mit zwey Cornetten.
7—14. Capricci mit 3 Cornetten oder Violinen.

Mit dem Basso Continuo.

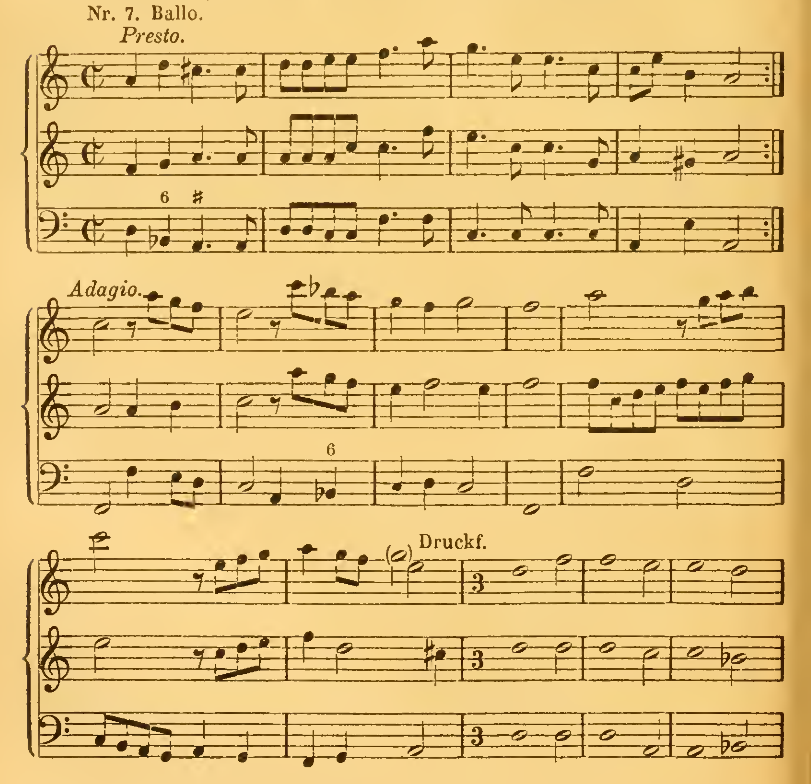
15. Passamezo mit zwey Violinen und Variationes.
16. Dessen Gagliard 6 Variationes.
17—19. Capricci mit zwey Cornettinen, oder Violinen, sonderlich darzu gerichtet, ob sich zwey Musici an einer Orgell oder anderm Corpore alleine wolten hören lassen.

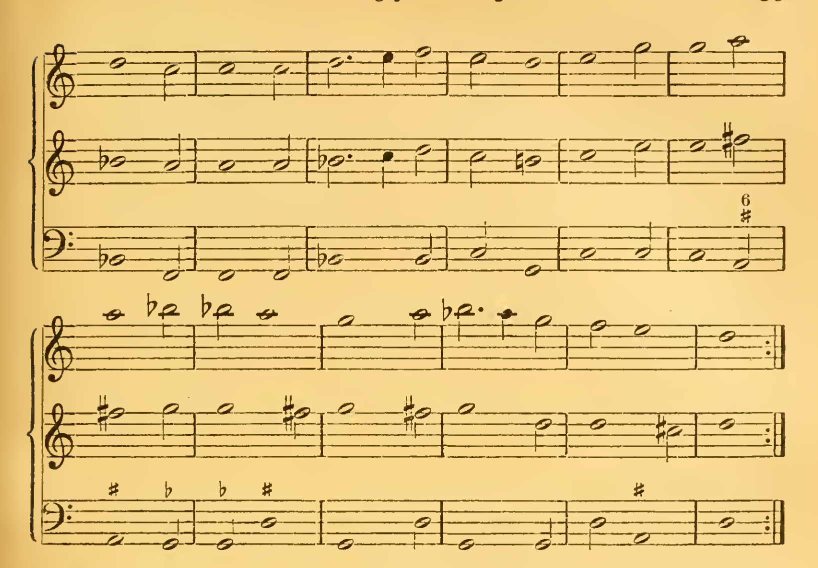
20. Capriccio mit 2 Violinen und einer Viol di gamba oder Fagott.
21—24. Canzoni mit zwey Violinen und einer Fagott.
25. Capriccio auf quodlibetliche Art mit zwey Violinen, und einer Viola di gamba.
26. Capriccio mit 3 Cornetten und großen Fagott.
27 u. 28. Sonate mit 3 Tromboni und einem Cornet.
59. Sonate mit zwey Cornetten und zwey Violinen.
30. Canzon mit zwei Flautini, und zwei Fagotten.
31. Sonata worin die Melodia des Liedes: »Als ich einmal Lust bekam« enthalten, mit drey Trombini und zwey Cornetten.

Daß Vierdanck wie in der Instrumentation so auch in der Komposition nicht ohne Einfälle war, mag ein Ballett aus dem ersten Teil zeigen, das im allgemeinen ein Beispiel dafür ist, wie bunt man diese Form behandelte.

Joh. Vierdanck, Erster Teil n. Pavanen, hsgb. Rostock 1641.

Nr. 7. Ballo.



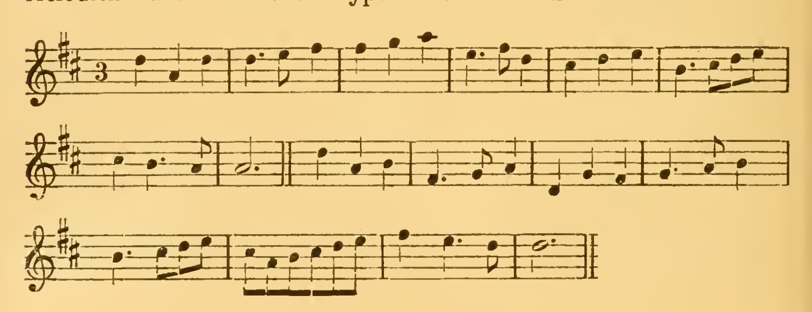


Zeitlich ist an dieser Stelle ein Suitenmanuskript einzureihen, das in Kassel liegt und zwischen 1640 und 1670 geschrieben wurde und dem der französische Forscher J. Ecorcheville[1] eine ausführliche Studie gewidmet hat. Folgende Komponisten sind darin vertreten: David Pohle, Adam Dresen, Christian Herwig, Landgraf von Hessen Wilhelm VI., der Gerechte (1629—1663), Artus, Bellesville, Bruslard, Constantin, Dumanoir, La Croix, La Haye, La Voye, Lazzarin, Mazuel, Nann, Pinel, Verdier. Die Franzosen sind in der Überzahl; Kassel war einer der Orte, wo Französisch und Deutsch zusammenkamen, von solchen Vermittlungspunkten dürfte der Einfluß der französischen Komposition auf die deutsche Musik, der in den nächsten Jahrzehnten immer mehr überhand nimmt, zuerst ausgegangen sein. Die neueren französischen Tänze treten in dem Kasseler Manuskript bereits stärker hervor; hier eine Übersicht über den Inhalt: 1 Ouverture (noch nicht in der späteren charakteristischen französischen Form), 1 Fantaisie »Les fleurs d'Orphée«, 2 Chansons, Le Testament de Belleville, 20 Allemandes, 3 Ballets, 54 Courantes, 32 Sarabandes, 17 Branles, 6 Gavottes, 8 Bourrées, 2 Gaillardes, 1 Gigue, 1 Passepied, 1 Menuet. Neue Tänze, Menuet und Gigue, die später besondere Lieblinge werden, melden sich bereits

[1] J. Ecorcheville, Vingt Suites d'orchestre du XVII^e siècle français 1640—1670. Paris 1906. 2 Bde. Im zweiten: Abdruck der 20 Suiten in Partitur und Klavierauszug.

an. Gaillarden sind nur noch 2 vorhanden gegen 6 Gavotten und 8 Bourrées, die eine neuere Mode repräsentieren; der eigentliche Favorittanz der Zeit ist die nicht weniger als 54 mal vertretene Courante. Die Stücke sind zu bunten Suiten geordnet, in deren Zusammenstellung keine bestimmte Regel zu beobachten ist. Im Gegensatz zum modernen Brauch steht, daß öfter mit einem langsamen Stück, mit einer Sarabande, abgeschlossen wird, was für die nächsten Jahrzehnte, für das feierlich und groß angelegte Barockzeitalter überhaupt, charakteristisch ist.

Künstlerisch interessieren namentlich die Allemanden durch ihre pompöse Aufmachung: besondere Reize entfalten auch die Sarabanden. Zur »Sarabande de S. A. de Hesse faite en l'an 1650« macht der Herausgeber Ecorcheville die Anmerkung, sie klinge wie ein Choral. In der Tat scheint der Gesang der Halleschen Pietisten viel aus derartigen Quellen geschöpft zu haben; seine Melodien haben ähnlichen Typus wie unsere Sarabande:




Ebenfalls in Kassel liegt ein handschriftliches Suitenwerk von Johann Neubauer[1] »Neue Pavanen, Galliarden, Balletten, Couranten, Allemanden und Sarabanden mit 4 und 5 Stimmen, mit Basso continuo«, am 9. August 1649 dem Landgrafen Wilhelm von Kassel gewidmet. Nur die 5., 7. und 8. Suite haben die im Titel angegebene Sechszahl von Sätzen, die übrigen schließen mit der Courante ab.

## Das Eindringen freier Sätze.

Die Kasseler Suiten sind Manuskripte; der Druck nimmt einen neuen Aufschwung nach dem Friedensschluß von 1648. Aus den letzten Jahren vor diesem ist außer Vierdanck nur noch ein Werk zu erwähnen, die 1645 veröffentlichten Paduanen etc.

[1] Vgl. Riemann, Handbuch d. Musikgesch., II. 2, S. 186.

von Joh. Rosenmüller[1]. 1649 setzt der regelmäßige Fluß der Produktion wieder ein, es erscheinen in diesem Jahre »Paduanen, Galliarden und Ballette« von Gregor Zuber, Ratsmusikant in Stettin (II. Teil 1659), 1650 gleich zwei Werke, nämlich von Johann Rudolf Ahle, »Das dreifache Zehen, allerhand Sinfonien, Paduanen, Balletten, Allemanden etc.«[2] und von Martin Rubert »Sinfonien, Scherzi, Ballette, Allemanden, Couranten und Sarabanden«. Leider sind diese Werke nur ihrem Titel nach, zitiert von Walther in seinem Lexikon 1732, bekannt. Interessant ist bei den letzten beiden das Vorkommen von Sinfonien. Das sind freie Instrumentalsätze, die augenscheinlich bestimmt waren, die Suiten einzuleiten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. verschwinden die Publikationen, welche die Tänze einzeln, ungeordnet veröffentlichen; immer allgemeiner und sicherer bildet sich die Form der Suite heraus und verschiedene Komponisten fangen an, diese mit einem freien Einleitungsstück zu eröffnen. In diesen freien Stücken regt sich das Bestreben, tiefer und reicher in der Instrumentalmusik sich auszudrücken als es in der engen Tanzform möglich war. Historisch ist das an die Spitzestellen freier Formen darum von großem Interesse, weil für viele Komponisten der Einleitungssatz bald der wichtigste wird und einige schließlich sogar versuchen, mit ihm allein auszukommen, d. h. große, aus verschiedenen Tempi zusammengesetzte Kompositionen schaffen, ohne die Tanzform anzuwenden, und damit die Suite gleichsam aufheben. Die Suite alter Form verschwindet auch tatsächlich am Ende des 17. Jahrh., freilich nur um durch eine neue, aus Frankreich importierte Form ersetzt zu werden. Die frei gestalteten, unter dem Namen Sinfonien oder Sonaten gehenden Kompositionen waren gar zu frei, zu formlos, als daß etwas Dauerndes daraus hätte entstehen, eine fruchtbare Entwicklung sich hätte anbahnen können. Erst als die Form der italienischen Scarlattischen Sinfonie nach Deutschland herüberkam, war das Mittel gegeben, mit dem das deutsche Instrumentalgenie sich entfalten, seinen Flug zu den Sternen antreten konnte.

Wenn der erste Versuch, zur freien Instrumentalkomposition durchzudringen, auch nicht zum eigentlichen Ziele führte, so ist es doch vom historischen Standpunkt aus sehr interessant und lehrreich, ihn in seinen einzelnen Phasen zu verfolgen.

Der erste, bei dem man die Sinfonie als freies Einleitungsstück nachweisen kann, ist Johann Jakob Loewe; sie findet sich in

[1] Über diese siehe weiter unten.

[2] J. Wolf, Verz. d. Werke Ahles (D. d. T. V.), nennt die Jahreszahl 1654.

seinen »Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranden und Sarabanden mit drei oder fünf Instrumenten«, Bremen 1658. Man sieht gleich, die Sinfonie steht hier an Stelle der alten Paduane, welche jetzt anfängt zu veralten und allmählich verschwindet. Die Sinfonien sind übrigens in ihrem Bau noch abhängig von der Paduane, Loewe wollte etwas Neues, jedoch ohne die bedeutende kompositorische Kraft mitzubringen, die dazu nötig gewesen wäre; er ist steif und arm in der Erfindung[1] und so besteht sein Verdienst eigentlich nur in der Einführung des neuen Namens.

Ein zweiter Meister, bei dem man freie Eröffnungssätze findet, ist Matthias Kelz. In seinen »Primitiae musicales« finden sich »Italis dicti: Le Sonate, Intrade, Mascarade, Balletti, Alemande, Gagliardi, Arie, Volte, Serenade, e Sarabande« für 2 Violinen, Baßviola und Orgel oder Basso continuo. Augsburg 1658. (Paris, Nationalbibliothek.)

Hier also der Name Sonate statt Sinfonie, was im Sinn jener Zeit ziemlich auf das gleiche herauskommt. Diese Sonaten sind bunt gestaltet; die erste in *G* dur setzt sich zusammen aus »animose, lente und agiliter«. Die zweite in *D* dur trägt die Überschriften: »fuso, tardo, largo, presto«. Die Sonate, welche die letzte Suite eröffnet, soll »nervose« gespielt werden[2].

Ein bedeutender Meister, der die freien Einleitungsstücke zum erstenmal bedeutend behandelt, der durch sie einen hervorragenden Platz in der Frühgeschichte der deutschen Orchestermusik beanspruchen darf, ist Johann Rosenmüller[3]. Man hielt ihn lange für denjenigen, der überhaupt die freien Sätze eingeführt habe; wenn er nun nicht mehr als zeitlich der erste gelten darf, so bleibt er doch an Gewicht, durch den Gehalt seiner freien Sätze derjenige, der die erste Stelle behauptet. 1667 erschien das Werk, das zum erstenmal solche enthielt; vorher ist Rosenmüller mit zwei Suitenwerken alter Faktur hervorgetreten, den schon genannten »Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden« 1645 für drei Stimmen und Generalbaß und der »Studentenmusik, mit drey und fünf Violen« Leipzig 1654. Dieses letztere durch reichen

---

[1] Vgl. H. Riemann, Zur Gesch. der deutschen Suite, Sb. d. IMG. 6, wo Loewes erste Sinfonie in *G* moll mitgeteilt ist.

[2] Nach Beschreibung von A. Pirro in Lavignacs Encyclopédie de la Musique, Fascicule 30, Allemagne XVII^e et XVIII^e siècles, p. 987.

[3] Zum nächstfolgenden Ausführliches in K. Nef, Beiträge zur Geschichte d. deutsch. Instrumentalmusik in d. 2. Hälfte d. 17. Jahrh. Sb. d. IMG. V. Leipzig 1909.

Gehalt ausgezeichnete Werk, dessen Stücke »meistenteils auf freundliches Begehren denen Herren Studenten zu Dienst und Gefallen, wenn sie etwanen vornehme Herren und Standspersonen mit einer Nachtmusik beehren wollen, aufgesetzt worden«, trägt, trotz Generalbaß, im wesentlichen noch den alten Habitus. Es sind zehn Suiten, in denen diese Ordnung vorherrscht: Paduan, Alemande, Courant, Ballo, Sarabanda. Im Sinne seiner Zeit liebt es Rosenmüller, seine Suiten mit einer feierlichen Sarabande abzuschließen, die meist durch schönen, flüssigen Gesang sich auszeichnet.

Das Hauptwerk Rosenmüllers sind seine »Sonate da camera« von 1667. Der Komponist, der in Leipzig gewirkt hatte, war eines Sittlichkeitsverbrechens angeklagt worden; er floh und soll nach Venedig gekommen sein, wo er dann diese Suiten unter der in Italien üblichen Bezeichnung als »Sonate da camera« veröffentlichte. Der erste Druck — erwähnt in Walthers Lexikon — ist zwar noch nicht wieder aufgefunden worden, dagegen ein zweiter aus dem Jahre 1670[1].

Hier ordnet Rosenmüller seine Suiten — es sind 11 an der Zahl — wie folgt: Sinfonia, Alemanda, Correnta, Ballo, Sarabanda; also die gleiche Ordnung wie bei der Studentenmusik, nur daß die Paduane durch eine Sinfonie ersetzt ist. Zweimal wird noch eine Intrata eingefügt.

Die einleitenden Sinfonien bildet Rosenmüller kühn den Opernsinfonien nach, mit denen die Venezianer ihre Musikdramen eröffnen, er kopiert diese in der Buntheit und scharfen Gegensätzlichkeit ihres Inhalts. Im Vertrauen auf die bewährte äußere Wirkung, berauscht von dieser ganz neuen Art Instrumentalmusik, verpflanzt er eine dem launischen Gang der Dramen entsprungene Form auf einen fremden Boden. Darin liegt eine Willkür, die Rosenmüller jedoch dadurch mildert, daß er dem Schema der Opernsinfonie einen neuen selbständigen Typus abgewinnt. Wichtig dabei ist namentlich die immer angewendete Wiederholung eines Hauptteiles.

Seine Sinfonien setzen sich stets aus drei Teilen zusammen. Der erste ist ein ausgeprägtes Präludium, der zweite ein fließender, immer im $^3/_2$-Takt sich bewegender Gesang, der dritte trägt stets Bezeichnung und Charakter eines Allegro. Der Hauptteil, der Angelpunkt des Ganzen, ist der gesangsmäßige Satz im $^3/_2$-Takt, und dieser ist es, der stets am Schlusse wiederholt wird. Er trägt

[1] Er liegt in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich; von mir entdeckt und veröffentlicht in den D. d. T., 1. Folge, Bd. XVIII.

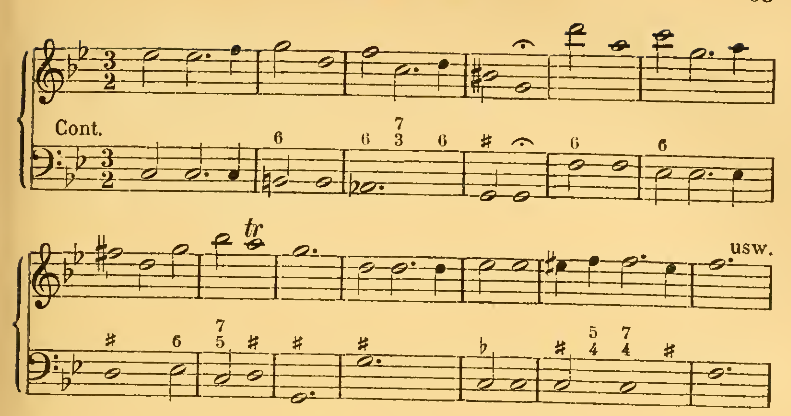
immer mehr oder weniger elegischen Charakter, er bietet Melodien, wie sie in den Liebesszenen der venetianischen Oper vorherrschen und die ohne Zweifel der Barcarole entstammen. Ihren Typus hat Rosenmüller kongenial sich angeeignet und nachgeschaffen, seine Melodien sind von großer Schönheit. Das Schema der Sinfonien behandelt er frei und lebendig, oft mit dramatischen Überraschungen und packend. Sie sind lose Gebilde, die manchmal noch den Eindruck des Unfertigen, Unausgereiften machen; inhaltlich aber geben sie so Bedeutendes, tiefe Gedanken und fesselnde Entwicklungen, daß sie schon wie eine Vorahnung der späteren deutschen Sinfonie sich ausnehmen.

Ein Meister, der neben Rosenmüller zu stellen ist, der gleich diesem die freie Form in bedeutender Weise in die deutsche Suite einführt, ist Diedrich Becker. Seine »Musikalischen Frühlingsfrüchte«, drei- bis fünfstimmig mit Generalbaß, erschienen in Hamburg 1668 und haben folgenden Inhalt: Nr. 1—4 Sonaten a 3 (ohne nachfolgende Tänze, ausgesprochene Kammermusik), 5—9 *C*moll-Sonata a 4 Allmand, Courant, Sarband, Giquae, 10—14 *E*moll-Sonata a 4 Allmand, Courant, Sarband, Giquae, 15—16 *D*moll-Sonata, Paduana, 17—19 Paduana, Sonata, Sonata, 20—22 *D*dur a 5, 2 Violino, 3 Viola da gamba, Aria, Ballet, Saraband, 23—27 *G*dur Sonata, Allmand, Courant, Saraband, Giquae, 28 *C*dur Canzon, 2 Viol. 2 Cornetto e Basso. Als Anhang 29 Brandle, Fag., Amener, Gavott, Courant.

Die Sonaten setzen sich bunt aus einer Reihe kleiner kontrastierender Sätzchen zusammen. Sie sind mehr als die Rosenmüllers, um in der alten Sprache zu reden, gearbeitet, und Riemann vergleicht sie mit Recht den Sonaten von M. Neri und Legrenzi. Rosenmüller dagegen bietet mehr Stimmungsmusik. In seiner konsequent festgehaltenen Anordnung ist dieser hinwiederum viel methodischer, überlegter, zielbewußter; bei Becker sehen wir sowohl in der Gestaltung der Sonaten als auch in der Anordnung der Suiten regelloses Schwanken. Auch die Besetzung wechselt; in dieser Beziehung repräsentiert er die alte freie Art.

Als neuer Typus unter den Tänzen tritt bei ihm die Gigue auf. Gelegentlich findet sich noch melodische Verwandtschaft zwischen einzelnen Tänzen nach Art der Variationensuite, so zwischen Allmand und Courant Nr. 6 und Nr. 7, zwischen Courant und Saraband Nr. 12 und 13.

Eine kurze Analyse der fünften Sonate mag die Art Beckers noch näher veranschaulichen. Der Anfang lautet in vollem vierstimmigem Satz:




Auf das feierliche mystisch angehauchte Einleitungssätzchen folgt ein fugiertes Allegro:




wiederum eine feierliche Überleitung, ein zweites rasches Sätzchen über:



So knapp die einzelnen Teile gehalten sind, in ihrem feierlichen Grundton liegt ein Zug zum Erhabenen. Außer der venetianischen Opernsinfonie ist es die Gabrielische Kirchensonate, die auf Becker gewirkt. Einen an Kraft der Erfindung ihm nahestehenden Nachfolger findet er an J. A. Reinken, der, wie wir sehen werden, die Form der Sonate etwas umbildet, mehr der französischen Ouvertüre annähert, die bald nach ihm die vorherrschende Modeform wird.

Im Gefolge Rosenmüllers und Beckers ist zunächst zu nennen der bekannte hervorragende Lautenkomponist Esaias Reußner, dessen »Musicalische Gesellschafts-Ergetzung« 1673 ebenfalls Sonaten enthält[1].

[1] Eine Giguenmelodie, die Pirro a. a. O. mitteilt, erinnert an die Altarie in Bachs Kantate »Wachet und betet«. Riemann glaubt, daß die Gesell-

Ein in seiner Besetzung eigenartiges Werk ist David Funcks »Stricturae Viola-di-gambicae« 1677 (Nationalbibliothek Paris), das Sonaten, Arien, Intraden, Allemanden usw. enthält und zwar in einem Satz für vier Gamben, einer eigenartigen Form des späteren Streichquartetts! Die erste Suite umfaßt nicht weniger als 16 Stücke. Sie beginnt mit einer Intrade, es folgen u. a. ein Lamento, ein Stück »sine tit.« usw., in Summa mehr ein zufälliges Aneinanderreihen als ein einheitliches Ganzes.

Sonaten bringen ferner der Leipziger Stadtmusikus Johannes Pezel in seiner »Leipzigischen Abendmusik, bestehend in Sonaten, Praeludien, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Allebreven, Intraden, Capricien, Branles, Gayen, Amenern, Gavotten, Montiranden, Doblen, Giquen« 1—5 stimmig (Leipzig 1669) und den ähnlich zusammengesetzten »Deliciae musicales« (Frankfurt a. M. 1678) und Hieronymus Kradenthaller, Organist in Regensburg, in seinen zwei Teilen »Deliciarum musicalium von Sonatinen, Arien, Sarabanden und Giquen« (1675 und 1676).

Diese nehmen die Form mehr nur äußerlich auf; es hat sich ihnen noch nicht erschlossen, was mit der freien Instrumentalmusik ausgedrückt werden kann, während bei Rosenmüller und Becker sie zum erstenmal in Deutschland anfängt, ihre Geheimnisse zu entfalten.

Den letzteren würdig reiht sich noch an Jacob Scheiffelhut mit seinen »Musicalischer Gemütsergötzungen erstes Werk, so in Sonaten, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden und Giquen bestehent«, Augsburg 1684 (2 Violinen, Viola und Continuo) und »Lieblicher Frühlingsanfang von Präludien, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden, Arien und Giquen«, Augsburg 1685. (Vier Stimmen und Generalbaß.) Scheiffelhut ist ein tiefsinniger Meister, in dem die alte Tüchtigkeit des Satzes lebendig ist, an der Stelle der Sonaten oder Sinfonien stehen bei ihm Präludien, die durch ihre gediegene Faktur, durch ihren harmonischen Reichtum mit zu den bedeutungsvollen Anfängen von Musik dieser Art zu zählen sind.

Nur die Baßviolastimme hat sich erhalten von einem Werk des als Komponist des »Pythagorischen Schmids-Füncklein«, das weiter unten noch zu besprechen sein wird, besonders bekanntgewordenen Münchener Violinisten Rupert Ignaz Mayr, betitelt: »Arion sacer,

---

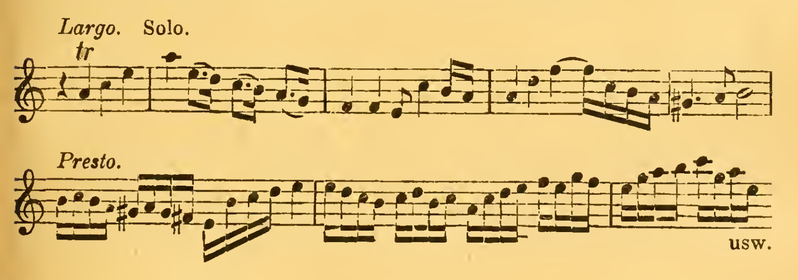
schafts-Ergetzung und ein früheres Werk »Musicalische Tafel-Erlustigung« 1668 nur Bearbeitungen seiner Lautenkompositionen seien, das letztere trägt auf dem Titel den Zusatz: »in 4 Stimmen nach französischer Art gebracht durch J. G. Stanley«.

a 4 Stromenti e Basso Continuo, von 30 Stucken, Sinfonien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen etc.«, Regensburg 1678[1].

Seinen Sinfonien gibt der zur Symbolik neigende Mayr folgende Titel, die an Kuhnaus bekannte biblische Sonaten gemahnen: »Jephtias lugens, Joseph amissus, Plausus Judithae, David saliens, Samson ludens, Benjamin«.

Ein Hauptwerk ist endlich noch anzuführen in dem »Hortus musicus« von Johann Adam Reinken, enthaltend Sonaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giquen für 2 Violinen, Viola und Continuo. Es ist nicht datiert, muß jedoch zwischen 1680 und 1700 erschienen sein[2].

Das Werk enthält sechs Suiten, von denen jede mit einer Sonate beginnt. Diese zeigt große Verwandtschaft mit der französischen Ouvertüre; sie beginnt mit einem langsamen schweren Eröffnungssatz, dem sich ein fugiertes Allegro anschließt, ganz entsprechend der französischen Ouvertüre. Dann aber folgen noch ein langsamer Teil und ein Allegro und zwar in Gestalt von Solosätzen für die Violine und Gambe. Hier bricht ein konzertierendes, stark virtuoses Element durch, sonderbar nimmt sich namentlich zuweilen das Wettspiel aus, in das die Gambe mit der Geige sich einlassen muß. Besonders der plötzliche Durchbruch des schnellen Tempo am Schluß, wie z. B. in der ersten Sonate:




wirkt eigentümlich, mit italienischem konzertierendem Stil schleicht sich hier zugleich nordische Phantastik in die deutsche Suite ein.

Reinken gibt im ganzen ernste, tiefsinnige Kunst, namentlich die schweren langsamen Sätze sind bedeutend. In den Tänzen ist die Arbeit zwar gediegen, die Erfindung jedoch etwas steif, den Allemanden haftet zu viel gleichmäßiger Dreischlagrhythmus an,

[1] R. Schlecht, Archivarische Studien im Archiv von Eichstädt in Bayern, M. f. M., Bd. 15. — B. Ulrich, Sb. d. IMG., Bd. 9.

[2] Nach Riemsdijk, der den Hortus musicus in Partitur neu herausgegeben hat, in Stück 13 der Maatschappii tot bevordering van Toonkunst.

die Sarabanden haben nicht den natürlichen Fluß, der den Mustern ihrer Gattung eigen ist.

Besonderes Interesse gewinnt der Hortus musicus dadurch, daß J. S. Bach zwei Sonaten daraus (aus der I. und der III. Suite) zu Klaviersonaten umgearbeitet hat, nicht ohne sie durch Zusätze bedeutend zu bereichern[1].

Beachtenswert in mehrfacher Hinsicht ist der Dresdener Dilettant und Dr. jur. Johann Caspar Horn mit seinem »Parergon musicum oder musicalisches Nebenwerk, bestehend in allerhand anmuthigen Sonatinen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden und Giquen. Mit fünff Stimmen als 2 Violinen und einem Violon nebenst dem Basso continuo. Fünfter Teil«. Leipzig 1676.

Die Sonatinen kommen erst in diesem 5. Teil dazu. Die Titel der vorausgegangenen Teile lauten (nach Eitner):

Parergon I. Theil. Allemanden, Couranten, Balletten und Sarabanden. 5 St. Leipzig 1664.

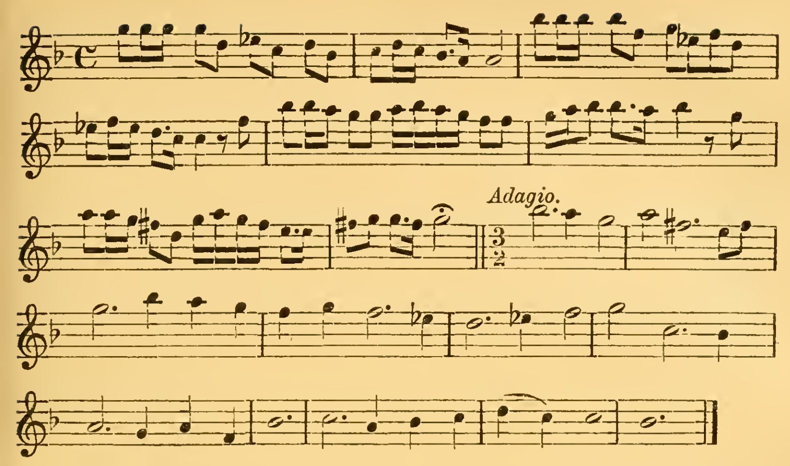
II. Teil, best. in 5 grossen Balletten, nach der lustigen franz. Manier zu spielen. 5 St. Leipzig 1664.

III. und IV. Teil. Intraden, Balletten, Sarabanden. 5 St. Leipzig 1672. — . . . best. in grossen Balletten mit 4 und 5 St. Leipzig 1672.

Der 5. Teil enthält fünf Suiten in der Folge: Sonatina, Allemande, Courante, Sarabande, Gique. Zur Ausführung macht Horn in der Vorrede folgende Bemerkung, welche deutlich darauf schließen läßt, daß man derartige Sachen gemeinhin nur in einfacher Besetzung spielte: »Weil die Sonatinen eine Clausel mit sich führen, darinnen beide Violinen in Unisono gehen, so ist darauf acht zu haben, dass die Violinen fein gleich in einem Strich zusammen mögen gespielet werden«. Wenn es öfter vorgekommen wäre, daß man in doppelter und mehrfacher Besetzung spielte, hätte diese Bemerkung keinen Sinn und Horn hätte sich nicht bemüßigt gefunden, sie anzubringen.

Die Sonatinen beginnen mit einem präludienartigen, feierlichen oder stolzen Allegro, lassen ein $^3/_2$-Adagio folgen und schließen mit einem Allegro. Der Komponist meint in der Vorrede, man könnte am Schluß der letzten Clausul die erste wiederholen. Die Verwandtschaft mit den Sinfonien Rosenmüllers springt sofort in die Augen. Folgender Anfang der ersten Sonatine bestätigt ihn vollends:

[1] Ph. Spitta, Allg. mus. Ztg. 1881, Nr. 47 und 48, wieder abgedruckt in den »Musikgeschichtl. Aufsätzen«, Peters Bach-Supplementband 14. Klaviersonate 1 u. 2 *A*moll und *C*dur. Bach Ges.-Ausg., Jahrg. 42.




Schon dieses Beispiel macht die Beliebtheit Horns begreiflich. Er schreibt klar, übersichtlich, gut proportioniert und dabei belebt. Unser Anfang ist energisch, die Adagio-Melodie von schönem Fluß. Alles hält sich in bescheidenen Maßen, Horn geht über eine gewisse Größe, wie sie der Durchschnittsgeschmack liebt, nie hinaus, und so wurde er der Mann des Tages; die Massenhaftigkeit seiner Produktion läßt wenigstens darauf schließen.

An Erfindung fehlt es ihm nicht, das zeigt folgende rhythmisch reiche und kraftvolle Allemande (Nr. 8):



Eine eingänglich volkstümliche, weiche und doch barockmäßig volltönige Sarabande (Nr. 17) mag Horns gefällige Art noch weiter dartun:





Wenn aus der oben zitierten Vorrede hervorging, daß Horn in den ersten Teilen seines Parergon nur auf einfache Besetzung rechnete, so geht er dagegen in einem folgenden Teil zur vollen großen Orchestermusik über. Er führt den Titel:

»Parergon Musicum . . . bestehend in allerhand lustigen Intraden, Gagliarden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Chiquen ec. einer

vollstimmigen musicalischen Compagnie zu sonderbarer Ergetzung mit zwei Chören auff Violen, Cornetten, Schalmeyen, Flöten und nach Belieben in 5. 7. 10. 11. und 12. Stimmen . . . nebenst dem Basso continuo, Leipzig 1676.«

Aus der Vorrede ist bemerkenswert: »Als Directorium kann zwar nach Gelegenheit der Personen und Instrumenten eingerichtet werden. Es ist aber zu erinnern, weil diese Musicalia benebenst den Violen zugleich auf blasende Instrumente gesetzet sind, daß 1. anstatt der Cornettinen auch gar füglich Trombetten (jedoch nur die ersten 6 Stücke), in gleichen Schalmeyen oder auch Flautinen können gebraucht werden; doch ist solchergestalt der Violen-Chor desto vollstimmiger anzuordnen. Was 2. die Mittelstimmen anbelanget, kann man solche nach Belieben und Gelegenheit bestellen, oder auslassen; bis auf die letzten drei Stücke, worinnen die Mittel-Partien sich alleine hören lassen, und also notwendig so viel möglich besetzet seyn müssen. Ebenfalls 3. so kann auch der Violon ausgelassen werden, wenn der Fagott (oder anstatt dessen eine Trombone) bestellet ist. Wenn aber der Fagott gar nicht darbey seyn kan, so soll auch der Violon nicht à part, sondern aus dem Basso Continuo mitgespielet werden. Schließlichen; je mehr Partien, je besser Gratie.«

Es sind folgende Stimmbücher vorhanden: Viol. I. und II., Viola I. und II., Cornettino I. und II., Trombone I. und II (von Nr. 19—27 an deren Stelle Flautin o. Cornetto III und Trombone I), Trombone III (nur für Nr. 28—30), Fagotto Nr. 24—30, Viola III, Violono und Basso continuo. Was in der Vorrede von Ersatz angegeben ist, bezieht sich nicht auf Ersatz von Streichinstrumenten durch Blasinstrumente, sondern man kann je nach Belieben dieses oder jenes Blasinstrument verwenden.

Hier haben wir zum erstenmal voll organisierte, große Orchestermusik mit nachdrücklich geforderter Verdoppelung von Streichern und Bläsern. Diese »lustigen Stücke« sind, im Gegensatz zu den früheren Werken Horns, nicht zu Suiten geordnet, nur ab und zu gehören 2 oder 3 Tänze zusammen; an Zahl überwiegen die Intraden.

Die drei letzten Stücke, eine Intrade, Galliarde und Sarabande für 2 Violinen, 3 Bratschen, 2 Cornetten, 3 Posaunen, Fagott, Kontrabaß und Kontinuo (die im Anhang vollständig mitgeteilt sind), zeigen eine pompöse Klangentfaltung, erinnernd an die alten Kirchensonaten der Gabrieli. Wie dort wird mit gutem Effekt chorweise musiziert, an Gehalt und Tiefe erreicht Horn freilich die alten Muster bei weitem nicht, aber er überbietet sie in der

Menge der Mittel. Prächtigen Vollklang erreicht auch er und als typischerweise in der prachtliebenden Barockzeit auftretende Vorläufer der spätern großen Orchesterkomposition erregen sie immerhin ein besonderes Interesse.

Sonaten enthalten noch die folgenden Werke: »Ander Theil neuer Paduanen, Sonaten, Arien, Balletten, Branden, Couranten und Sarabanden mit 2—8 Instrumenten mit dem B. c.« (Stade 1654) von Hans Hake[1], Violist in Stade. »Exercitium musicum, bestehend in Sonaten, Allemanden, Balletten, Intraden, Arien, Chiquen, Couranten, Sarabanden und Branlen, benebenst unterschiedlichen Stücken auff verstimmete Art, alle mit zweyen Discäntern und Bässen für den fürnehmsten Componisten dieser Zeit aus Lieb . . . an Tag geben und zusammengetragen durch N. B. N.« Frankfurt a. M. 1660 (Wien). »Erstlinge musicalischer Blumen, Sonatinen, Allemanden, Couranten, Sarabanden nebst vorhergehenden praeludiis mit 4 Instr. u. B. c. Frankfurt a. M. 1674 von Clamor Heinr. Abel, Kammermusicus in Hannover.« Hier einzuordnen sein dürften auch die Werke des Würzburger Kapellmeisters Phil. Friedr. Buchner, das 7stimmige »Plectrum musicum« (Frankfurt a. M. 1662) und die »Harmonia instrumentalis« (Würzburg 1664, Paris).

Außerdem sind in den ersten Jahrzehnten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch eine Reihe von Werken herausgekommen, die den modernen freien Satz, die Sinfonie oder Sonate, nicht aufgenommen haben. In Jakob Banwart, Domkapellmeister in Konstanz, taucht noch einmal ein Süddeutscher auf mit einer »Teutschen Tafelmusik von 2—4 Instrumenten« (1652). Lüder Knoep, Organist in Bremen läßt 1652 daselbst einen ersten Teil erscheinen seiner »Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascaraden, Arien, Allemanden, Couranten, Sarabanden«. Wie da und dort, bei Horn und andern, kündigt sich stärkerer französischer Einfluß an; Knoep sagt im Vorwort: »Die Balletten sind nach der französischen Manier mit einem Diskant und Baß gesetzet (wiewohl der Diskant mit unterschiedlichen Geigen in unisono kann gebrauchet werden) mit einem lustigen Tact zu streichen.« Knoep verspricht auch einen dritten Teil mit »1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Stimmen auf unterschiedliche Art als Violen, Zincken, Posaunen, Dulcianen«. Wie schon mancher Komponist, hat auch der bekannte Darmstädter

---

[1] Das schon im Jahre 1654, also vor Loewe und Kelz erschienene Werk von Hake wird hier erst nachträglich angeführt, weil die nach den Paduanen erwähnten Sonaten augenscheinlich noch nur nebensächliche Bedeutung haben. Es haben sich (nach Eitner) nur die I. Vox und der Bassus erhalten, ich habe sie selbst nicht einsehen können.

Kapellmeister Wolfg. Karl Briegel mit Tänzen debütiert, mit seinen »X Paduanen, X Gall., X Balletten und X Cour. mit 3 od. 4 St.« Erfurt 1652.

Hier noch die Liste einer Reihe weiterer Werke: Joh. Christoph Seyfried, Hoforganist zu Rudolstadt. »I. Teil Balletten, Allemanden, Arien, Couranten und Sarabanden. Mit 2 Viol. und einem gedup-pelten Generalbass«. Jena 1656. II. Teil 1659. — Nik. Hasse, Organist zu Rostock, »Deliciae musicae, Allem., Cour. und Sarab. auf 2 oder 3 Violen, Violone, Clavyzimbel oder Theorbe zu musicieren«. Rostock 1656. — Werner Fabricius, Musikdir. und Organist zu Leipzig, »Deliciae harmonicae, Paduanen, Alem., Cour. zu 5 St.« Leipzig 1657. — Wolf Ernst Rothe, Hofmusikus zu Dresden, »Musicalische Freudengedichte, Pad., Allem. etc.« Dresden 1660. — Georg Wolffgang Druckenmüller, Organist, »Music. Tafel-Confect, Bestehend in VII Partyen, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden etc.« Schwäbisch Hall 1668. (Der Komponist kündigt ferner an ein Sonatenwerklein auf blasende Instrumente). — Adam Drese, »I. Teil Allemanden, Cour., Sarab., Balletten, Intraden und Arien«. Jena 1672. — Joh. Wilh. Furchheim, »Musicalische Tafel-Bedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon nebst dem B. C.« Dresden 1674. — Joh. Pezel, »Fünff-stimigte blasende Music, best. in Intraden, Allemanden, Balletten, Courenten, Sarabanden und Chiquen, als 2 Cornetten und 3 Trombonen«. Leipzig 1685.

Auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beteiligen sich noch Engländer an der Suitenkomposition. Gerhard Disineer (Diesner?) scheint Mitglied der Hofkapelle in Kassel gewesen zu sein; in der dortigen Bibliothek haben sich erhalten ein Manuskript »Ouvertures, Ballets et Allemande ex *F*« und ein Druckwerk (ohne Ort und Jahr) »Instrumental Ayrs in three and four parts, 2 trebbles Tenor and Baß, containing . . Ouvertures, Allemands, Ayrs, Brawls, Courants, Sarabands, Jiggs and Gavots«. Manuskripte liegen ferner vor von Charles Coleman, Leader in the Royal Consort of Charles I., eine Suite für 5 Violen, Almand, Courant, A short Almand, Saraband, Dr. Benjamin Rogers, eine Suite in *G* moll, Pavan, Alaine Corant. (4stimmig mit Cont.), und Christopher Simpson »Consorts of 4 parts, 2 Basses, 2 Trebles with Basso continuo«. (1683 in Hamburg.) In dem gleichen Consorts finden sich auch Kompositionen von John Jenkins. Die Stücke von den drei letztgenannten Rogers, Simpson und Jenkins zeichnen sich durch stark kontrapunktisch-imitatorische Arbeit aus, welche den Tanzcharakter fast ganz aufhebt und in die reine Kammermusik überleitet.

Nach dem Eindringen der freien Sätze, der Sinfonien und Sonaten zwischen die Tanzstücke, betrachten, wie schon gesagt, bald einzelne Tonsetzer diese Neulinge als das wichtigste, sie gehen dazu über, unter dem Namen »Sonaten« Kompositionen herauszugeben, die völlig frei gesetzt sind, und entschlagen sich aller Tanzformen. Da für diese »Sonaten« aber noch keinerlei Normen bestehen, sie zumeist aller logischen Regelmäßigkeit entbehren, so vermögen sie künstlerisch nicht recht zu befriedigen; sie sind zu bunt und unabgeklärt.

Am deutlichsten bemerkt man dieses Abrücken vom Tanz und dieses Suchen einer neuen höheren Form bei Rosenmüller, der im Jahre 1682 (in Braunschweig) nicht mehr Suiten, sondern aus freien Sätzen mannigfaltig zusammengesetzte »Sonate a 2, 3, 4, et 5 Stromenti« herausgibt. Ähnliche Werke sind das »Fidicinium sacro-profanum (Nürnberg, zwischen 1680—84 erschienen) von J. F. Biber, das »Opus musicum Sonatorum 6 instrumentis instructum (Leipzig 1686) von Joh. Pezel, und die »Cithara Orphei« (1697 Augsburg) von Joh. Georg Rauch. Bei dieser letzten jedoch zeigt sich in der Beschränkung der Satzzahl auf 3 oder 4 schon der Einfluß von Corelli. Im 18. Jahrhundert aber verschwindet die große vielsätzige und vielstimmige Streichinstrumentensonate wieder ganz; die französische Orchestersuite einerseits und die italienische Triosonate anderseits erobern und behaupten den Platz.

Die Sonaten von Rosenmüller und Genossen sind deutlich aus der Suite herauserwachsen, berühren sich aber anderseits wieder mit der Kirchensonate Gabrielischer Herkunft. Wie überall in der alten Instrumentalmusik sind die Formen nicht scharf abgegrenzt, sondern fließen ineinander über. Es kann sich hier nicht darum handeln, die Entwicklung der Kirchensonate zu verfolgen und darzustellen, nur als Zwischenglieder seien zwei Werke noch genannt, die man gewissermaßen als Vorläufer der nur aus freien Sätzen bestehenden Sonaten von Rosenmüller, Biber und Rauch wird ansehen können. Das »Sacroprofanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum« genannte Opus von Joh. Heinrich Schmelzer erschien 1662 zu Nürnberg, es enthält zwölf Sonaten mit mannigfaltig wechselnder Instrumentation. Die Besetzung der ersten ist 2 Violinen, 4 Violen und 2 Trompeten, die zweite stellt zwei Chöre einander gegenüber, den ersten bestehend aus 3 Violen, den zweiten zusammengesetzt aus einem Cornettino und 3 Posaunen; die zwölfte verlangt 2 Cornettini, 3 Posaunen und 2 Trompeten, die meisten übrigen sind für 2 Violinen und mehrere Violen.[1] Von Furchheim liegt in Upsala ein Manuskript, dessen

[1] Nach Pirro a. a. O. S. 991.

Inhalt wie folgt angegeben wird: 1. Präludium, Alemande, Cour., Sarab. et Gigue a 5. 2. Sonata a 7, 3 Viol., 2 Viola di br., Fagott, Violone, Cont. 3. Sonata a 6, 2 Viol., 2 Viole, Fag., Cont. 4. 2 Sonate a 5, 2 Cornetti, 2 Viol., Fag., Kont.

Nach der Instrumentation zu schließen, scheinen diese Sonaten vielmehr als der neuern Rosenmüllerschen der alten Gabrielischen Kirchensonate sich zu nähern, die ein Typus für sich ist und in Deutschland von den Stadtpfeifern gepflegt wurde, namentlich zum feierlichen Abblasen vom Turm oder der Rathausterrasse. Ein Werk dieser Art aus dieser Zeit ist Johann Pezels »Hora dezima Musicorum Lipsiensium oder Musicalische Arbeit zum Abblasen um 10 Uhr vormittags in Leipzig« (Leipzig 1670). Es enthält 40 Sonaten gesetzt für 2 Cornetten und 3 Posaunen. Um eine nähere Betrachtung all dieser Sonaten kann es sich hier nicht handeln, da sie ihrem Wesen nach einsätzig sind und nicht der zyklischen Orchesterkomposition angehören.

## Die Ouvertürensuite.

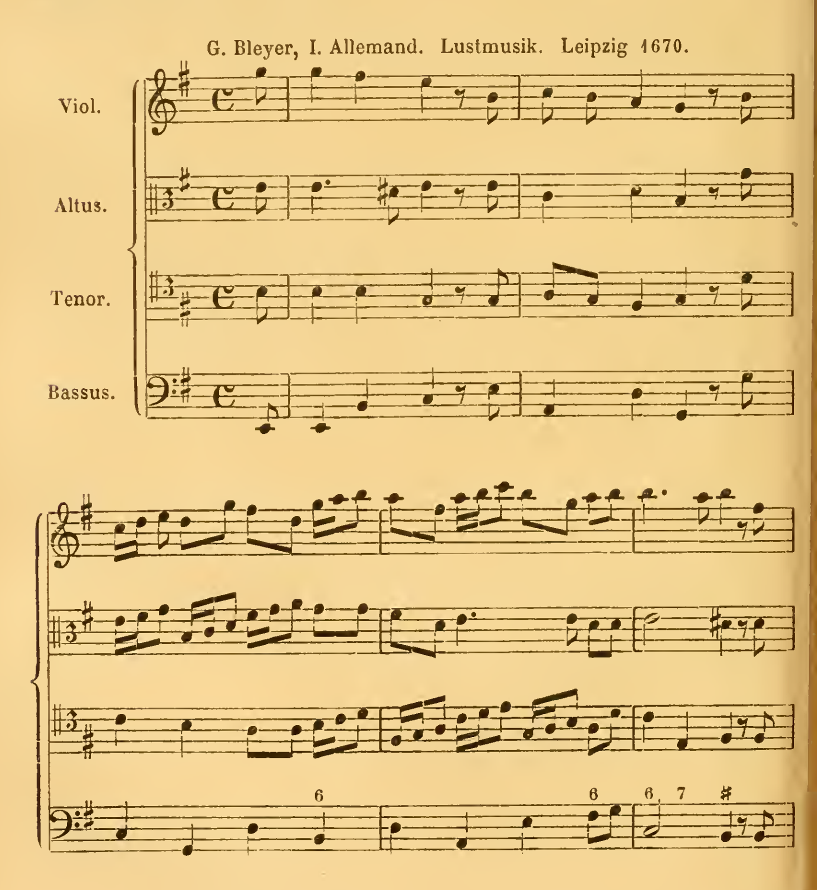
Gegen Ende des Jahrhunderts wird in Deutschland eine neue Art von Orchestersuiten eingeführt, die den Stil der Tänze in den Balletten von Lully kopiert. Es handelt sich dabei nicht nur um eine Anregung und ungefähre Nachahmung, sondern die Tanztypen werden mit den Eigentümlichkeiten in der Rhythmik und in der Instrumentation genau nach Lullyschem Muster übernommen. Man erkennt die Suiten neuen französischen Stils auf den ersten Blick. Stets werden sie eröffnet durch eine sogenannte französische Ouvertüre in der bekannten Form mit einer pomphaften Grave-Einleitung, einem Allegro, das meist fugiert ist, und einem mehr als Anhang behandelten dritten Teil, der das Tempo des Grave wieder aufnimmt. Es kommt vor, daß dieser dritte Teil fehlt.

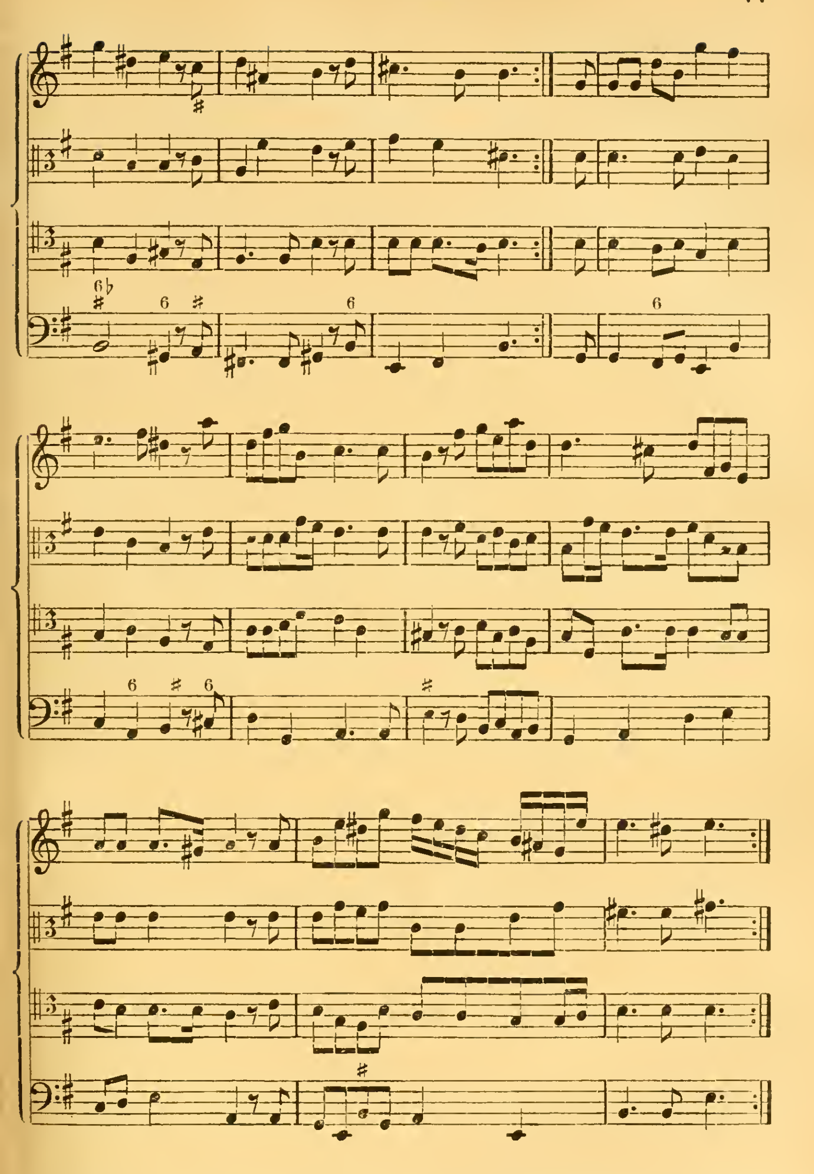
Nach einem vielgeübten Brauch, zyklische Werke nach ihrem ersten Stück zu benennen, werden die französischen Suiten häufig kurzweg als »Ouvertures« bezeichnet. Sie gehören durchaus der Orchestermusik an; es ist ein großer, stolzer Stil, der hier vorherrscht, das Schwanken zwischen Orchester- und Kammermusik, das der ältern deutschen Suite eigen war, hört nun auf.

Als ein früheres Übergangswerk, das zwar noch keine Ouvertüren enthält, aber als ein Vorläufer der Ouvertürensuite anzusehen ist und deutlich nach Frankreich hinüberzeigt, muß hier eingeschaltet werden die »Lustmusik« von dem gräfl. schwarzburgischen Kammerschreiber Georg Bleyer, die 1670 zu Leipzig erschien. Der Titel bezeichnet sie als »nach jetziger Frantzösischer Manier« gesetzt

und gibt als Inhalt an »Airn, Bourreen, Gavotten, Gagliarden, Giquen, Chansons, Allemanden, Sarabanden, Couranden«, stellt also die neuen Modetänze an die Spitze; das Vorwort — Bleyer ist ein Witzbold, er richtet es »An den Herrn Niemand« — sagt: »Merke, daß etliche recht nach französischer Art gesetzet und einen geschwinden Takt erfordern, als die Boureen, Gagliarden, Gavotten etc.« Bleyer war gekrönter Dichter und Hofmusikus in Rudolstadt; er soll seine Ausbildung in Rom und Frankreich gefunden haben. Ohne Zweifel hat er die französische Musik direkt aus ihrem Ursprungsland importiert und muß darum als der Vorgänger der nun bald folgenden Größen angesehen werden, die nach Paris zu Lully pilgerten, um den französischen Stil sich anzueignen. Die neue französische Art erkennt man sofort aus dem koketten Wesen der ersten Allemand.

G. Bleyer, I. Allemand. Lustmusik. Leipzig 1670.





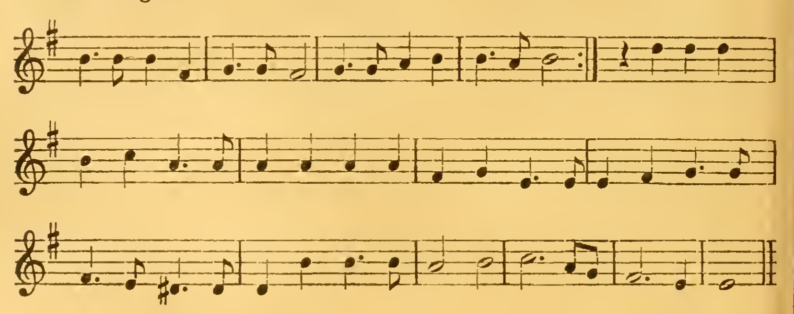

mit ihren 16teln aufs gute Taktteil, dem kurzatmigen, pointierten Rhythmus, der, trotz hübscher kleiner Züge von Selbständigkeit in den einzelnen Stimmen, durchs Ganze einheitlich durchgeht und auch durch mehrere Generalpausen besonders scharf markiert wird.

Wenn die alte deutsche Suite Würde und Feierlichkeit besaß, so kommt hier mehr Pikanterie französischer Art zum Durchbruch.

Die alte Galliarde war zu Bleyers Zeit augenscheinlich schon ganz vergessen, was er unter dem Namen Gagliard gibt, ist ein geradtaktiges Stückchen typisch französischer Art:




Bei Bleyer tauchen auch die beliebten französischen, dem Ballett entlehnten Überschriften auf, wie »La Liberté, la fortune, la fidélité«, ein andermal (Nr. 46) »La triste«, die, ein Vorläufer oder Gegenstück der bekannten Plaintes und Tombeaux, folgendermaßen klingt:



Joh. Sigismund Kusser (Cousser) ist als derjenige zu nennen, der die französische Form der Suite in Deutschland zur Einführung brachte, zuerst mit seiner »Composition de musique suivant la méthode francoise contenant six Ouvertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs« (Stuttgart 1682). Kusser hat sechs Jahre in intimer Freundschaft mit Lully in Paris gelebt, hat also die neue Art an der Quelle selbst kennengelernt. Immerhin scheint es ihm schwer gefallen zu sein, den galanten französischen Stil sich anzueignen. Ein Kantorensohn, steckt Kusser noch in den deutschen Organistenschuhen, er schreibt einen vollen, schweren Satz und ist noch viel mehr von den Kirchentonarten befangen als Lully. »Ein Mißverhältnis waltet zwischen Inhalt und Ausdruck; Kusser spielt zum Tanz auf, aber mit den Mienen eines Predigers« sagt sein Biograph H. Scholz[1] und belegt sein Urteil mit einem Stück, das folgendermaßen beginnt:

[1] Hans Scholz, J. S. K., Münchener Dissertation 1911. S. 58.



Auch in seinen späteren drei Instrumentalwerken, die sämtlich im Jahre 1700 erschienen, überwindet er seine Schwerfälligkeit nicht ganz. Es sind: 1) »Apollon enjoué, contenant six Ouvertures de theatre accompagnées de plusieurs Airs«, 2) »Festins des muses« mit gleicher Inhaltsangabe und 3) »La Cicala della Cetra d'Eunomio, Operetta musicale«. Immerhin dringt hier ein volkstümlicher Ton vielfach durch und die Harmonik entwickelt sich moderner. Schon die Titel sagen es zumeist ausdrücklich, daß diese Suiten zum Gebrauch im Theater bestimmt waren; »Apollon« und »Cicala« sind dem II. Florilegium Muffats verwandt, dessen Verwendung zu theatralischen und geselligen Zwecken weiter unten ausführlich erörtert wird, wo das Nähere über die praktische Benützung dieser Art von Musik zu ersehen ist.

Wie Kusser hatte auch Phillip Heinrich Erlebach bei Lully in Paris studiert; er veröffentlichte 1693 zu Nürnberg »6 Ouvertures nach französischer Art«. 1692 hatte R. J. Mayr ein Erlebach wohl noch übertreffendes Ouvertürenwerk herausgegeben, und eine große Anzahl von Komponisten folgten unmittelbar nach. Man schätzte die französische Ouvertüre ungemein hoch, ihrer strengen und vornehmen Form wegen gewiß mit Recht. Begeistert spricht sich Mattheson aus im »Neu eröffneten Orchester« (1713. S. 226). »Ob sich auch gleich die Italiener die größte Mühe von der Welt mit ihren Symphonien und Concerten geben, welche auch gewiß überaus schön sind, so ist doch wohl eine frantzösische Ouverture ihnen allen zu preferieren.« Und noch im gleichen Ton der Bewunderung redet J. Ad. Scheibe in seinem »Critischen Musicus« (Leipzig 1745, S. 667): »Das lebhafte Frankreich hat sich in der Musik durch die Erfindung der Ouverture nicht wenig hervorgetan. Das Feuer dieser Nation, ihr aufgewecktes Wesen, ihr sinnreicher, doch oftmals auch leichtsinniger Scherz waren allein vermögend, ein so schönes und lebhaftes Stück zu erfinden. Gewiß, wenn wir die Ouverturen in allen ihren Annehmlichkeiten betrachten, so müssen wir allerdings gestehen, daß keine andere

Nation ein so schönes Musikstück erfunden hat, wenn wir nämlich die Synphonie der Italiener und das Concert ausnehmen.« Bevor Scheibe zu diesem Lobeshymnus ausholt, sagt er freilich, daß er um so mehr dazu ansetze »zumal da anitzo viele Kenner der Musik die Ouverturen als veraltete und lächerliche Stücke betrachten«. Daraus geht deutlich hervor, daß in den vierziger Jahren die französische Ouvertüre bereits außer Mode gekommen war; ihre Herrschaft geht parallel mit dem Einfluß, der vom Hofe Ludwigs XIV. ausging; sie ist in der Instrumentalmusik der verklärte Abglanz jener großartigen Herrscherperiode.

Hauptwerke der Ouvertüre, die noch im 17. Jahrhundert entstanden sind, rühren her eines von dem schon genannten Rupert Ignaz Mayr, von Muffat, Fischer, Schmiecerer und Aufschnaiter. Wie sie hier genannt sind, kann man sie gruppieren zu zwei und zu drei. Mayr und Muffat sind trotz der französischen Formen noch mehr deutsch, schwerer, ernster als die andern, die die französische pikantere Rhythmik zum Durchbruch bringen, die Mehrstimmigkeit leichter, durchsichtiger, aber auch schwächlicher in vielen Terzenketten u. dgl. behandeln.

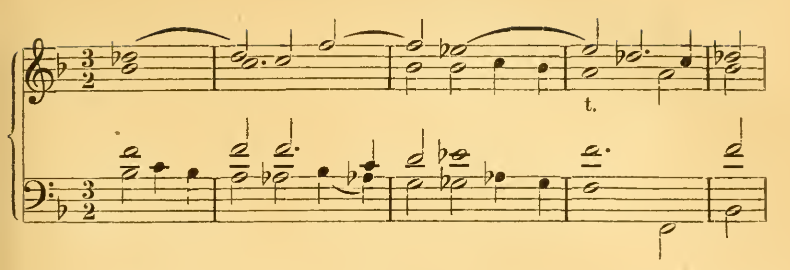
Mayrs Werk führt den Titel: »Pythagorische Schmids-Fünklein, bestehend in Arien, Sonatinen, Ouverturen, Allemanden, Couranten, Gavotten, Sarabanden, Giquen, Menueten etc.« (Augsburg 1692). Es ist vierstimmig mit Generalbaß, die Stücke sollen zu gebrauchen sein »bei Tafelmusiken, Comödien, Serenaten und andern fröhlichen Zusammenkünften«. Ein Stich erklärt den merkwürdigen Titel des Werkes: Er stellt Pythagoras in einer Schmiede dar, wie er auf die Klänge jener drei, in ihrem Gewicht sich wie 4 zu 5 zu 6 verhaltenden Hämmer horcht, die den Durdreiklang ergeben. Unsre Stücke sind also die Funken, die aus den Hämmern hervorsprühen.[1]

Mayr hatte, wie Kusser und Erlebach, in Paris selbst studiert (vor 1685), aber er ist doch noch nicht ganz radikal französisch geworden, neben Ouvertüren (er gibt ihrer nur zwei) finden sich noch Sonatinen im Rosenmüllerschen Stil, darunter eine sehr innige in *D* dur.

Ein besonders bedeutendes Stück ist eine Passacaglia von großem Umfang, die die siebente, letzte seiner Suiten einleitet, geschrieben über das Allerweltthema *b a g f*. Ein kurzes Stück daraus, nach der Mitteilung von Ulrich, mag die interessante Arbeit belegen:

---

[1] Vgl. Bernhard Ulrich, Die »Pythagorischen Schmids-Fünklein«. S. B. d. IMG. 9.




Als Unica finden sich ein Spaniolet, ein schwer lastendes Grave mit laufenden Sechzehnteln im Baß und eine »Ritirata«, nach Ulrich »ein graziös hinkendes Stückchen«.

Sein »Florilegium« ließ Georg Muffat in zwei Teilen zu Passau 1695 und 1698 erscheinen[1]. Die Besetzung verlangt fünf Streichinstrumente und, was bemerkenswert ist, nur ad libitum ein Cembalo für den Kontinuo. Wie Muffat in der Vorrede sagt, trachtet er nach dem »fließenden und natürlichen Gang und der Lieblichkeit« der Lullyschen Ballettkompositionen. Im Sinne Lullys erreicht er sie aber nicht und kann sie nicht erreichen, weil er den homophonen Stil des Franzosen keineswegs aufnimmt, sondern jede einzelne Stimme mit großer Liebe behandelt. In der Gediegenheit des Satzes, in der Anlehnung an die alte Polyphonie besteht gerade die Stärke der »Florilegien«; in der rhythmischen Mannigfaltigkeit, Bestimmtheit und Pikanterie hingegen steht Muffat weit hinter Lully und auch hinter seinen deutschen Genossen, wie Fischer und Schmiecerer zurück. Naturgemäß interessieren darum namentlich die künstlerisch größer ausgeführten Ouvertüren, während die Tänze stärkerer sinnenfälliger Reize entbehren. Weniger als andere ist Muffat zu eigentlich instrumentalem Stil vorgedrungen; die leichte Beweglichkeit des Instrumentes nützt er nur in geringem Maße aus. Muffat liebt langgezogene Melodiebildung, der das unmittelbar Packende, Markante fehlt, und ist deshalb, auch seines gründlichen Satzes wegen, nicht zu Unrecht schon mit Brahms verglichen worden.

Im ersten Florilegium ist jeder Suite eine Überschrift beigefügt, Blanditia, Constantia, Impatientia usw. Mehr oder weniger steht die Musik in Übereinstimmung mit diesen Bezeichnungen, so wird bei der Constantia als Einleitungsstück nicht eine Ouvertüre, sondern ein Air gewählt, wohl weil das Allegro der Ouvertüre zur Constantia nicht gepaßt hätte. Stücke aus dieser Suite, die besondere Über-

[1] Neuausg. von H. Rietsch in D. d. T. i. Ö. Jahrg. 1, Teil 2 und Jahrg. 2, Teil 2.

schriften tragen, »Entrée des Fraudes« und »Entrée des Insultes«, kämpfen, — wie der Schluß der Suite beweist, übrigens vergebens — gegen die Standhaftigkeit an. Die »Impatientia« wird durch eine ungestüme italienische Sinfonie eingeleitet, die an sich deshalb interessiert, weil ihr zweites Allegro einen Vorklang von Bachs italienischem Konzert bringt:




Inhaltlich bedeutend sind namentlich die beiden ersten Suiten. Nach einem mit dem Vorwort abgedruckten Gedicht des Hoftanzmeisters wurden die Stücke in erster Linie zum Gebrauch beim Tanzen geschrieben. Aus der Vorrede zum zweiten Florilegium geht hervor, daß man sie auch als Tafel- und Nachtmusik und bei Schauspielen verwendete. Der zweite Teil neigt in Lullyschem Sinn mehr als der erste zur eigentlichen Theater- und Ballettmusik. Die einzelnen Suiten tragen wie im ersten Teil Überschriften, aber etwas anderer Art, und es ist interessant, aus ihnen die besondere Bestimmung zu entnehmen.

Die erste Suite »Nobilis Juventus« ist, nach dem Register zu schließen, für die Tanzbelustigungen der adeligen Jugend komponiert, die dritte »Illustres Primitiae« erklang, wie das Vorwort sagt, bei den Primizien des Grafen Traugott von Kufstein, dem das Werk, (nebst seinem Bruder Liebgott) gewidmet ist. — Bei diesen Primizien nahmen Gäste teil, denen die sechste Suite »Grati hospites« zugedacht ist. Die vierte Suite »Splendidae Nuptiae« mag für ein Hochzeitsfest geschrieben worden sein, während die achte »Indissolubilis Amicitia« zu einem Theaterstück gehört, sie ist nach dem Vorwort »bei denen mit einem von Damons und Pythiae Freundschaft theatralischen Stücke angestellten Balletten anno 1695 produziert worden«. Ebenso werden die 2. 5. und 7. Suite ihre Titel »Laeta Poësis«, »Colligati montes« und »Numae Ancile« von Theaterstücken entlehnt haben.

Ganz wie in den Lullyschen Balletten tragen im zweiten Florilegium auch die einzelnen Tänze charakteristische Überschriften. Die erste Suite ist Lullys Ballett »Le Temple de la Paix« nachgebildet. Aber während Lully seine Basken, Bretagner, Indianer durch einfache Mittel, die Bretagner z. B. durch ihren Nationaltanz, den Passepied, zu charakterisieren weiß, versteht es Muffat nicht, die Spanier, Holländer, Engländer, Italiener und Franzosen, die er auftreten läßt, voneinander sich abheben zu lassen. Glücklich

in der Tonmalerei ist Muffat nur einmal, in der zweiten Suite, wo er »das Fleischgehack« und »die Küchenjungen« musikalisch wiedergibt.

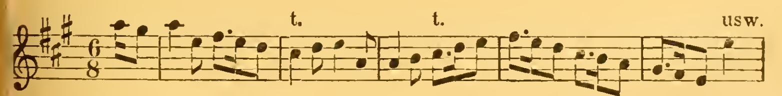
Ein rein musikalisch bedeutendes Stück ist die Passacaille in der dritten Suite (Nr. 20)




In ihrem Anfang erinnert sie an eine Passacaille in Lullys »Persée«. Sie teilt diese Eigenschaft mit einer Passacaille in Fischers »Journal du printemps«. Obschon dieses schon 1695 erschienen ist, wird man wohl eher annehmen dürfen, daß Muffat direkt durch Lully und nicht durch Fischer beeinflußt wurde. Muffats Passacaille ist ein würdiger Vorläufer ähnlicher Schöpfungen von J. S. Bach.

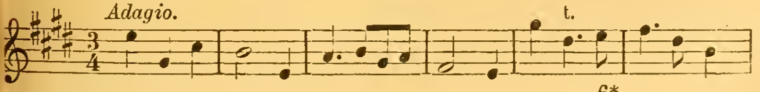
Bauern und Kavaliere, Amazonen, Höflinge, Bucklige zu charakterisieren, wie er laut seinen Überschriften will, gelingt Muffat nicht. Um den Eindruck von Gendarmen möglichst naturgetreu wiederzugeben, was seine Musik nicht fertig bringt, läßt er mit Pistolen schießen; ein Knalleffekt im wahren Sinn des Wortes.

Die 6. Suite bringt als Einleitung eine mannigfaltig den Takt wechselnde Caprice (Nr. 39), wie Muffat selbst sagt »ein seltsames Stück zum Vorspiel und ersten Entrée des Tanzmeisters«. Die darauffolgende Gigue (Nr. 40)




ist eine der duftigsten und enthält am Schlusse einen hübschen Echoeffekt; wegen ihres edeln feierlichen Tons darf noch die Sarabande an die Freundschaft hervorgehoben werden (Nr. 60).

Sarabande pour le Génie de l'Amitié.






Viel ausgeprägter Lullysch französisch als Muffat ist Johann Caspar Ferdinand Fischer in »Le Journal du Printemps consistant en Airs et Ballets à 5 Parties et les trompettes à plaisir«. Augsburg 1695[1].

Schon der Titel ist in französischer Sprache abgefaßt; ebenso sind die Trompeten französisch, Lully verwendet sie öfter, so namentlich im »Thésée« häufig; endlich aber, und das ist die Hauptsache, lehnt sich Fischer in der Einfachheit der Stimmführung an Lully an. Die oberste Stimme trägt die Melodie vor, eine andere geht in Terzen und Sexten mit, die übrigen vervollständigen den Akkord und bringen bisweilen eine Nachahmung. Dieser Stil hat den Vorteil, daß die Hauptmelodie und der Grundrhythmus des Tanzes scharf hervortreten, auf der andern Seite neigt er zur Monotonie, die auch Fischer nicht überall vermieden hat. Immerhin verhindert die gediegene Baßführung, daß jene Dürftigkeit eintritt, wie sie der modernen Tanzkomposition eigen.

Gleich die erste Suite zeigt außer französischem auch italienischen Einfluß, weist Elemente auf des damals frisch aufgeblühten Konzerts; dies darin, daß die Melodie sich in reines Spiel auflöst, in viele Wiederholungen eines Motivs und Umschreiben eines und desselben Akkords.

Konzertierende Wirkungen anderer Art kommen zustande durch das häufige Gegenüberstellen eines Solotrios gegenüber dem Tutti, welcher Effekt bekanntlich von Lully eingeführt und häufig angewendet worden ist. Ein Beispiel für die beiden Eigentümlichkeiten bietet folgende Stelle für Solotrio, zwei Violinen und Bratsche, aus der die erste Suite abschließenden Chaconne:




[1] Neuausg. D. d. T. I. 10 (E. von Werra).




Die ebenfalls französischem Muster nachgebildeten Trompeten wurden schon erwähnt; durch all diese Mittel gewinnt Fischers Werk eine größere koloristische Mannigfaltigkeit als sie ältern eigen war. Es bahnt sich hier die Ausnützung des Reichtums von Orchesterfarben an; es ist die Morgenröte der modernen Instrumentation. Fischer gibt sich in vielen Wiederholungen oft etwas breit; aber der mannigfaltige Farbenwechsel gleicht diesen Fehler bis zu einem gewissen Grad wieder aus.

Das »Journal du Printemps« ist vom Komponisten seinem Brotherrn, dem Markgrafen Ludwig von Baden gewidmet. Dieser war bekanntlich ein hervorragender Militär, siegreicher Heerführer der Reichsarmee gegen die Franzosen und die Türken, und ihm zu schmeicheln hat der Komponist jedenfalls in die erste Suite eine Marche und ein Air des Combattans eingeflochten. Gerade diese Stücke sind in der Erfindung schwach und man darf nicht das ganze Werk nach diesen Erstlingen beurteilen.

Beachtenswert in der zweiten Suite ist eine Plainte. Diese Form ist nichts anderes als eine Übertragung des alten Lamento in den Opern, bekannt aus Peri, Monteverdi, Cavalli. Ganz ähnlich wie in jenen vokalen Klagegesängen der Refrain, kehrt hier eine charakteristische Hauptzeile mehrfach wieder. In der Plainte von Fischer ist das Solotrio zu einem bedeutenden Kunstmittel geworden, es dient als Ausdruck der Resignation gegenüber dem lauten Ausbruch der Klage.

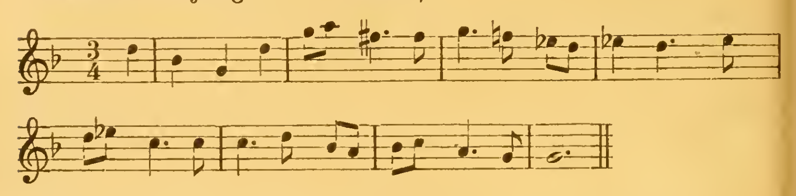
Besonders hervorhebenswert sind die Ouvertüre und Passecaille aus der 4. Suite, die Chaconne in der 5., das Amener, die Gavotte und die Sarabande in der 6. Die Passecaille der 7. wurde schon als verwandt mit einer von Lully und von Muffat erwähnt.

Fischer sagt nichts von Verwendung seiner Suiten im Theater, bei Balletten, Ständchen, Festen u. dgl.; Schmiecerer dagegen hebt hervor, daß seine »auf jetzo zu Tag im Schwung gehende neueste Art und Manier eingerichtete Stück bei Comödien, Tafel-Musiken, Serenaden« zu gebrauchen seien, freilich auch sonst zu »ehrlicher Gemütsergötzung«. Der Titel seines Werkes lautet: »Zodiaci Musici in XII Partitas Balleticas, veluti sua Signa divisi Pars I, das ist, dess in zwölf ballettischen Parthyen, als seinen zwölf Zeichen musicalisch vorgestellten Himmel Kreises erster Theil.

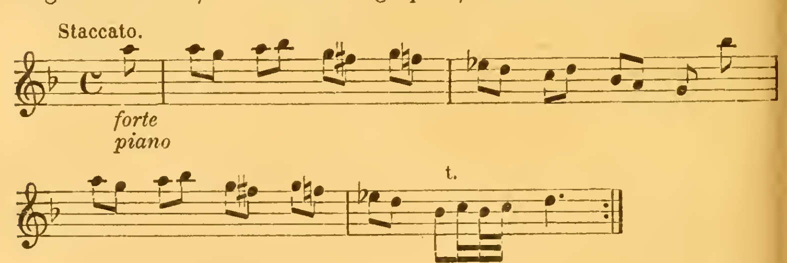
Komponiert durch J. A. S. Augsburg 1698«[1]. Hinter den Initialen verbirgt sich J. A. Schmiecerer, wie aus dem Meßkatalog für die Frankfurter Frühlingsmesse 1699 festgestellt worden ist[2].

Im Vorwort gibt Schmiecerer genaue Bestimmungen über mehrfache Besetzung des Tutti und Einhaltung der Soli, so daß also auch hier es sich um ausgesprochene Orchestermusik handelt, obwohl der Satz nur auf vier Streichinstrumente mit Cembalo eingerichtet ist. Nur im Notfall solle man sein Werk »à la Camera« spielen, es wird also deutlich der Begriff der Kammermusik dem der Orchestermusik gegenübergesetzt.

In den Ouvertüren, die leichter gefügt sind, steht Schmiecerer hinter Fischer zurück, in den Tänzen dagegen ist er reicher in der Erfindung als dieser, seine Musik ist prägnanter und eingänglicher, es fließt volkstümliches Blut in seinen Weisen. Namentlich die Bourreen wären als markante Typen hervorzuheben, schön ist die Melodie derjenigen der 6. Suite,



originell ein Air, das stakkato gespielt, das Werk abschließt.




Benedikt Anton Aufschnaiters »Concors Discordia, Amori et Timori« (Nürnberg 1695), ein dem römischen König Joseph gewidmetes Werk, ist vierstimmig, ohne Generalbaß! Die Suiten sind jede einzeln als Serenaden überschrieben. Aufschnaiter verwendet

[1] Neudruck durch von Werra D. d. T. I. 10.

[2] Albert Göhler, Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung. Leipzig 1901 (Diss.) und Sb. d. IMG. Bd. II. — Jd. Verz. d. in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen 1564—1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902.

das Solotrio wie Fischer und Schmiecerer; eine Suite wird mit einer Ciacona, eine andere mit einer Entree eröffnet, die übrigen vier beginnen mit Ouvertüren. Die Musik Aufschnaiters trägt einen stark volkstümlichen Zug, von dieser Zeit ab läßt allein schon das Fehlen des Generalbasses auf volkstümliche Verwendung schließen.

Weiter reihen sich hier an von Kaspar Schweitzelberger »6 Ouverturen« (Augsburg 1699) und von dem früher schon genannten J. Scheiffelhut das »Musikalische Kleeblatt« (Augsburg 1707), das freilich mit seiner bloßen Triobesetzung, 2 Violinen und Violone, zur Kammermusik abschwenkt, dessen Präludien aber der Form nach französische Ouvertüren sein sollen.

Johann Fischer (nicht zu verwechseln mit J. C. Ferd. F.), der früh als »Notist« von Lully nach Paris kam und dessen Stil annahm, schrieb: 1. »Tafelmusik« (6 Ouvertüren, Chaconnen, lustige Suiten für 2 Violinen, Violen und Baß) samt einem Anhange 3- bis 4stimmiger polnischer Tänze 1702, 2. und 3. Auflage erschienen als »Musikalische Fürstenlust« 1706 und 1708 (Ausg. 1706 Nationalbibliothek Paris). 2. »Feld- und Heldenmusik« 1704, komponiert auf die Schlacht bei Höchstädt.

Von Agostino Steffani erschienen um die Wende des Jahrhunderts »Sonate da camera« (die früher von Riemann angegebene Jahreszahl 1779 hat dieser selbst als einen Irrtum erklärt, das Erscheinungsjahr liegt bedeutend später), die in Form von Suiten mit französischen Ouvertüren Stücke aus seinen Opern zusammenstellen.

Ein Werk, das in die Nähe von Aufschnaiters »Concors Discordia« gehört und besondere Zwecke verfolgt, ist die »lustige Feldmusik« des Weißenfelser Kapellmeisters Johann Philipp Krieger. Der Titet besagt das Nähere: »Lustige Feldmusik, auf vier blasende oder andere Instrumente gerichtet, welche zu stärkerer Besetzung mehrfach gedruckt sind. Zur Belustigung der Musikliebhaber und dann auch zum Dienst derer an Höfen und im Feld sich aufhaltenden Hautboisten«[1], Nürnberg 1704.

Die Besetzung ist für Hautbois o Violino I. und II, Taille o Viola und Basson o Violone. Den Anfang macht regelmäßig eine Ouvertüre, dann folgen die üblichen Tänze in der üblichen bunten Folge. Wohl aus Rücksicht auf die Blasinstrumente hält sich Krieger in bescheidenen Grenzen, er bietet eine muntere Musik,

---

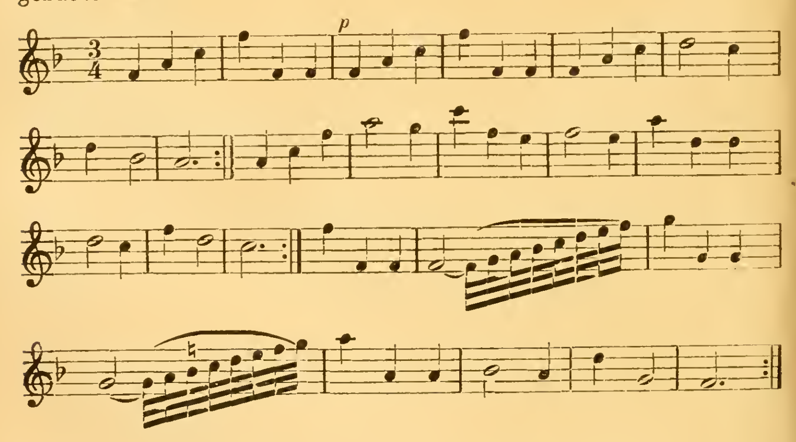
[1] 2 Suiten daraus neu veröffentlicht durch R. Eitner, Beil. M. f. M. Jahrg. 29.

die die Zeitgenossen ergötzt haben mag. Die zweite Partie — Krieger selbst braucht diese Bezeichnung — enthält einen Traquenar, was wörtlich Halbpaßgänger bedeutet und womit ein übermütiger Tanz bezeichnet wurde. Der unsrige enthält zwölf Allabreve-Takte und ist in durchgehend punktiertem Rhythmus gehalten.

Zu Anfang des neuen Jahrhunderts greift ein großer Meister in die Suitenkomposition mit ein, Johann Joseph Fux, dessen Werke eine erste Stelle innerhalb der Gattung behaupten und in die Nähe derjenigen Johann Seb. Bachs zu stellen sind. Dies läßt sich wenigstens behaupten zunächst von der *D*moll-Suite, die in den österreichischen Denkmälern (Bd. 9) nach einer Vorlage in der Großherzoglichen Bibliothek in Darmstadt neu veröffentlicht ist, und eine zweite in *B*dur ist kaum weniger bedeutend.

Die *D*moll-Suite beginnt mit einer Ouvertüre, in deren Allegro das konzertierende Element stark hervortritt. Den Einfluß des Konzerts haben wir schon früher, namentlich bei Fischer, gefunden, hier prägt er sich noch stärker aus, sicher nicht zum Schaden des Ganzen, da sich damit ein reicherer freier Instrumentalstil anbahnt. Durch das Konzert ist man erst zur Einsicht von dem Reichtum gekommen, der in den Instrumenten steckt; die zuerst äußerlich zu spielerischen Effekten angewendeten Figuren gaben später das Material ab zu den großen Instrumentalgedanken. Neben den Violinen verwendet Fux zwei Oboen, und zwar öfter schon selbständig, nicht nur unisono mit den Geigen.

Auf die Ouvertüre läßt Fux ein Menuett folgen und zwar gleich in *F*dur; er durchbricht das starre Gesetz der gleichen Tonart. Dieses Menuett hat eine ganz einfache, auf die Dreiklangtöne aufgebaute Melodie

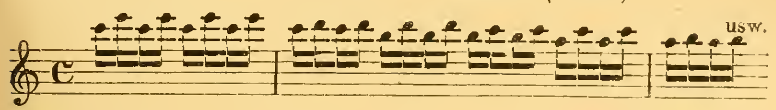


und auch die Harmonisation ist einfach, durchsichtig. Hier, wie auch in vielen andern Stücken verrät sich der Wiener. Der große Meister der Polyphonie gibt sich mit Absicht volkstümlich, er wollte »den Zuhörern, die keine Musik verstehen — und davon ist der größte Teil — Befriedigung verschaffen«[1], wie er im Vorwort zum »Concentus« sagt. Freilich »Das Leichte ist das Schwerste« meint er im »Gradus« und daß er dieses so ausgezeichnet verstanden, darin scheint mir die besondere Bedeutung seiner Suiten zu liegen.

So simpel das Menuett ist, so fein ist es zugleich. Die Form eines zierlichen Doppelduetts zwischen den beiden Oboen und Violinen zeigt eine folgende Aria (Adagio), und daran schließt sich eine Prestofuge mit diesem Thema



und mit brillanten konzertierenden Elementen (*D*moll).




Einige Takte Lentement leiten über zu einer zierlichen Gigue in *D*dur. Nach modernem Empfinden müßte die Suite hiermit abschließen. Fux läßt jedoch noch folgen eine Aria in Moll



ein eigentümlich melancholisches Stück, das namentlich mit einer ganz elegischen Wendung in chromatischer Baßführung abschließt.



Ohne Zweifel hatte der Komponist seine bestimmte poetische Intention mit dem Stück; ein modernes Publikum, das gewohnt ist,

[1] Nach G. Adlers Vorrede in den österr. Denkmälern.

an die Schablone sich zu halten, wird man auf die außergewöhnliche Anordnung aufmerksam machen müssen, wenn es diesen poetischen Ausgang verstehen soll. Im 17. Jahrhundert war es, wie wir gesehen, nichts Außergewöhnliches, langsam und ernst zu schließen.

In der *B*dur-Suite ist die Ouvertürenform frei behandelt, indem gleich zu Anfang ein feierlich gefärbtes Allegro einsetzt, das dann an der Stelle, wo der Regel gemäß das Allegro erst kommen sollte, einfach weitergeführt wird. Dafür schiebt Fux zwischen hinein ein paar Takte Adagio. Große Meister haben es immer verstanden, die Form geistreich zu modifizieren. Es folgen eine Reihe durch ihre liebenswürdige Volkstümlichkeit sich auszeichnende Stücke, zwei Menuette, eine Gavotte, ein »Der Schmidt« überschriebener »Passepied« und eine in reichem Wechsel von Solo und Tutti angelegte Gigue. Eine Art Trio, als Alternativsatz eingeschoben, läßt mit fast Beethovenschem Effekt zwei Solofagotte hervortreten und ein kleines Duett blasen[1].

Stark zur Unterhaltungsmusik neigt Georg Philipp Telemann, der zu Bachs Zeiten wohl der populärste und berühmteste deutsche Komponist war. Seine Fruchtbarkeit stellt selbst die eines Bach und Händel in den Schatten. Auch auf unserm Gebiet war sie erstaunlich, nach einer freilich legendenhaften Angabe soll Telemann 600 Ouvertüren-Suiten geschrieben haben. Vorsichtigerweise veröffentlichte er seine Kompositionen zum Teil unter dem Pseudonym Melante.

Folgendem Urteil, das Riemann über ihn fällt (Mus. Wochenbl. 1899, S. 67), muß man zustimmen: »Nachdem ich ein paar hundert Seiten Telemann spartiert, kann ich mein Gesamturteil nur dahin präzisieren, daß derselbe im allgemein glatt, manchmal piquant, in den Tanzstücken sogar hie und da recht flott schreibt, aber das Interesse nicht dauernd zu fesseln vermag, da er nicht zu steigern versteht. Trotz seiner großen Erfolge bei Lebzeiten hat er daher auf eine Wiederbelebung wenig Anspruch.« In ihrer Anerkennung ging die Kritik mit dem Publikum einig. J. Ad. Scheibe sagt in seinem »Critischen Musicus« (Neue Aufl. 1745, S. 673) speziell

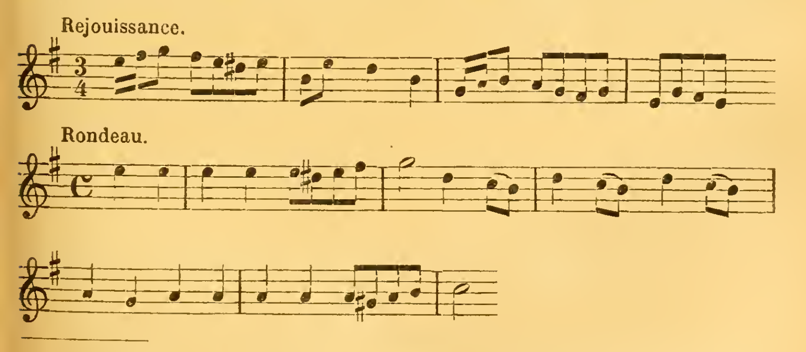
[1] Nachdem die vorliegende Arbeit bereits abgeschlossen war, ist noch der Neudruck von Fux' »Concentus Musicus-instrumentalis in septem partites« (Nürnberg 1701) erschienen (Österr. Denkmäler, 23.2., herausgeg von H. Rietsch). Was das Vorwort sagt, kann man vollständig bestätigen: »Das Werk ist selbständig, von köstlicher Frische der Erfindung, in der Instrumentierung abwechslungsreich, und stellt nicht nur den Höhepunkt von Fux' instrumentalem Schaffen, sondern auch im allgemeinen eine Hochblüte der Form dar.«

von den Ouvertürensuiten, Telemann habe diese in Deutschland am meisten bekannt gemacht »auch sich darinnen so sehr hervorgetan, daß man ohne der Schmeichelei beschuldigt zu werden, mit Recht von ihm sagen kann: er habe als ein Nachahmer der Franzosen endlich diese Ausländer selbst in ihrer Nationalmusik übertroffen«.

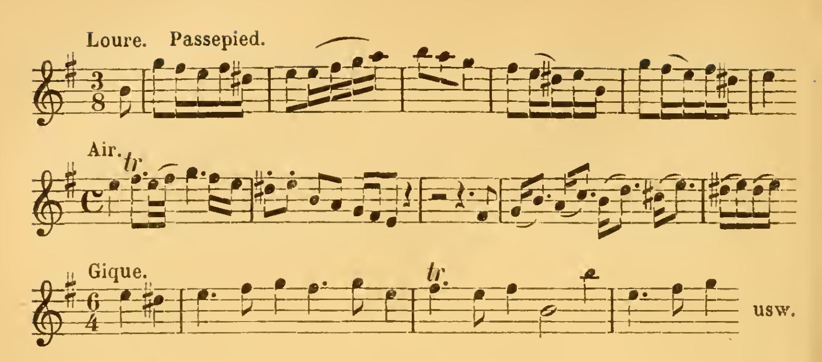
Wegen seiner großen Erfolge bei Lebzeiten bleibt Telemann geschichtlich sehr interessant, seine Werke sind ein Spiegel für das Durchschnittsempfinden jener Epoche und zeigen, was das Publikum am meisten schätzte.

Eine charakteristische Publikation ist Telemanns »Musique de table, partagée en trois Productions, dont chacune contient 1 Ouverture avec la suite à 7 instrumens, 1 Quatuor, 1 Concert à 7, 1 Trio, 1 Solo, 1 Conclusion à 7 et dont les instrumens se diversifient par tout«. Fix und fertig wird also hier ein ganzes Programm vom Komponisten selbst vorgelegt; daß es an erlauchten Tafeln auch wirklich gespielt worden sei, darf man mit Bestimmtheit annehmen, denn dem Werke vorgedruckt ist eine große Subskribentenliste mit gegen 200 Namen meist vornehmer Herrschaften, Gesandter, Minister, auch bedeutender Musiker — Pisendel in Dresden bestellt 6 Exemplare — die Subskribenten wohnen in deutschen Städten und im Ausland, in Hamburg, Berlin, Hannover usw., in Paris und in Christiania. Telemann nennt sich auf dem Titel »Directeur de la Musique à Hamburg«: die Tafelmusik muß also nach 1721 erschienen sein, in welchem Jahr er jene Stelle antrat[1].

Die Ouvertüren haben die übliche dreiteilige Form. Auf die erste derselben folgen die nachstehenden Stücke, deren Themenanfänge für sich selber sprechen und sie sofort charakterisieren.




[1] Während im 17. Jahrhundert aller Musik das Erscheinungsjahr aufgedruckt war, beginnt jetzt die Unsitte, sie undatiert zu veröffentlichen.




Daran schließen sich die im Titel genannten Stücke; die Konklusion nimmt den Ton der Suite wieder auf und macht mit ihren sieben selbständigen Stimmen den Schlußeffekt.

Die 2. Suite besteht außer der Ouvertüre aus vier Airs, die 3. mag hier noch mit den Anfängen sämtlicher Sätze skizziert sein; die Themen Telemanns zeigen unverhüllt das Gesicht seiner Musik, die gefällig, prickelnd und unterhaltend ist.

Ouverture.

Lentement.

Bergerie.

Un peu vivement

Allegresse.

tr tr

Vite.

Postillons.

Flaterie. tr

tr

solo tutti




Verführerisch sind schon die Namen gewählt, die Bergerie, Postillons, Flaterie, Badinage. Interessant ist es, diese letztere mit der bekannten »Badinerie« in Bachs *H*moll-Suite zu vergleichen; bei Bach geistsprühendes Spiel und hier platte aber sinnenschmeichelnde Musik, Kaffeehausmusik würde man heutzutage sagen. Freilich, unser Meister ist ein Matador in seinem Fach.

»VI Ouvertures à 4 ou 6, Dessus, Hautcontre, Taille, Basse et 2 Cors ad libitum« von Telemann, die sich auf der Kgl. Bibliothek in Berlin befinden, haben folgenden Inhalt:

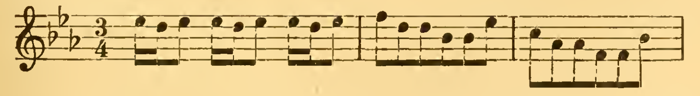
I. Ouverture, Pastourelle, dann ein Rondeau,



bei dem man an Haydn denkt, Gigue, Loure-Menuet mit dem pikanten Anfang



und Chaconne. — II. Ouverture, Branle, Gaillarde, Sarabande, Réjouissance, Passepied, Canarie. — III. Ouverture, La douceur, Menuet, Les coureurs, Airs, Les gladiateurs, Les querelles. Die Gladiatoren schlagen sich mit folgendem, bei Telemann beliebten Effekt:



IV. Ouverture, Rondeau, Gavotte, Courante, Rigaudon, Forlane, Menuet. — V. Ouverture, Hornpipe:



Bourrée, Villanelle, Menuet, Passacaille. — VI. Ouverture:

Napolitaine.

Polonaise.

Mourky.

usw.

usw.

Menuet, Musette, Harlequinade.

Telemann versteht es, einen buntscheckigen internationalen Reigen auftänzen zu lassen: unterhaltend war er stets und unter allen Umständen.

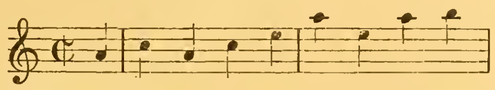
In drei weiteren Suiten ist er noch näher zur Programmusik vorgerückt. (Handschriftliche Partitur in Berlin.) Die eine davon ist überschrieben »Wasser-Overtura«. Nach der langsamen Einleitung bringt sie folgendes charakteristische Fugato



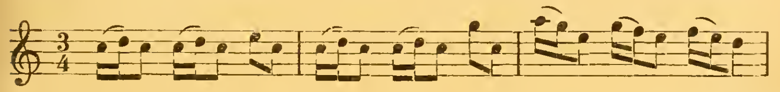
Dann eine Sarabande »Die schlafende Thetis«, worin die typischen Rokokotriolen eine ausschlaggebende Rolle spielen:



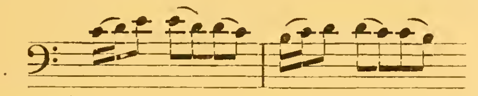
Es folgen: »Die erwachende Thetis«, Bourrée mit Trio:



»Des verliebten Neptunus Laune«, Menuett, »Die spielenden Najaden«, Gavotte, »Die scherzende Tritons«, Harlequinade, die so anhebt:



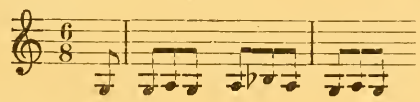
und nachher ein Violoncellsolo bringt mit Pizzicatobegleitung:



Dann »Der stürmende Aeolus«, »Der angenehme Zephir«, ein Menuett (alternativo mit Flauto piccolo), dem es wirklich nicht an angenehmem Fluß fehlt:




Den Schluß machen »Ebbe und Flut«:



und »Die lustigen Bootsleute«:



Die 3. Suite ist »Don Quichote« überschrieben. Wenn Hugo Riemann den Galopps des Rosinante und des Esels von Sancho nur niedrige Komik zugestehen will, so hat er damit jedenfalls vollkommen recht, aber es liegt immerhin Komik in diesen Stücken; köstlich parodistisch ist der Seufzer, mit dem die erste Violine anfängt in »Les soupirs amoureus après la Princesse Aline«:



In der Thomasschule in Leipzig fand H. Riemann eine größere Sammlung handschriftlicher Stimmen zu Ouvertüren-Suiten, die von Bach selbst geschrieben sein sollen; es sind: zehn von Johann Friedrich Fasch (1688—1758), sechs von Christoph Förster (1693—1748), eine von Johann Schneider (geb. 1702, 1729 Organist der Nikolaikirche in Leipzig), zwei von J. Ad. Hasse (1699—1783), eine von J. C. Wiedner (1724—1774, Organist der Neukirche in Leipzig), drei von J. N. Tischer (geb. 1707, Organist in Schmalkalden) und eine von Fuchs (J. J. Fux? 1660—1741).

Als tüchtige Arbeiten schätzt Riemann die Ouvertüren von Schneider, Tischer und Wiedner ein, die Hasseschen sollen etwas dünnflüssiger, italienisch sich ausnehmen. Als bedeutend werden Christoph Förster und Johann Friedrich Fasch bezeichnet, die auch J. S. Bach erwiesenermaßen hochhielt.

Die Försterschen Suiten zeichnen sich durch ihre bunte Instrumentation aus; einmal werden zwei Flutes d'amour (Terzflöten), einmal Flutes à bec, einmal Waldhörner und wiederum Oboen verlangt; die Allegrothemen (die Riemann mitteilt) sind unter sich abwechslungsreich erfunden, aber wenig prägnant, Förster ist eine vorwiegend graziöse und liebliche Natur. Seine Kunst ist fein, aber ein wenig glatt, wie aus einigen Beispielen in Riemanns Sammlung »Rococo« zur Genüge hervorgeht[1].

Fasch dagegen zeigt sich oft tiefsinnig; er ist der einzige, der zuweilen an Bach erinnert, und erregt dadurch naturgemäß sofort starkes Interesse. Durch die harmonische Gestaltung geht bei ihm ein großer und kühner Zug, und in der Technik des fugierten Stils kommt er Bach nahe. Nicht ganz im rechten Verhältnis dazu

[1] Gavotten, Rigaudons, Bourrées, Passepieds, Menuets und Sarabande berühmter Zeitgenossen J. S. Bachs, für Pianoforte zu 2 Händen. Breitkopf & Härtel 1899.

jedoch steht seine melodische Erfindung und namentlich die rhythmische Gestaltung seiner Themen. Vor allem auch im weiteren Ausbau der Tanzsätze fehlt es an der Kraft, markant zu bilden. Zwar hat Fasch auch nach dieser Seite hin bedeutend erfundene Stücke, wie beispielsweise das Andante in der *G*dur-Suite[1]. Viel simpler dagegen sind der folgende Passepied und das schließende Allegro, die bei weitem nicht an ähnliche Stücke von Bach heranreichen, worauf man nachdrücklich aufmerksam machen muß, um Enttäuschungen vorzubeugen.

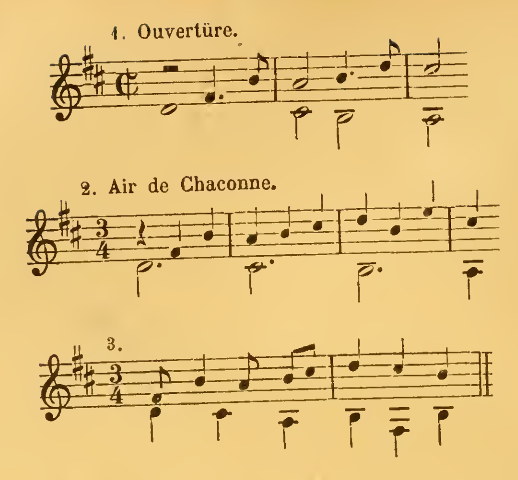
Auffallend ist, wie Fasch in dieser Suite schon die Form der Haydnschen Sinfonie vorzeichnet, nur steht an der Spitze eine französische Ouvertüre statt des ersten Sinfoniesatzes (von jener hat Haydn bekanntlich auch die langsame Einleitung entlehnt). Die übrigen Sätze entsprechen genau: Andante, Passepied ($^3/_8$-Takt gleich Menuett) und Allegro-Finale. Manchmal findet sich bei Fasch auch im ersten Satz, in der Ouvertüre selbst, eine Annäherung an die italienischen Formen, Konzert und Sinfonie, indem er die Fuge durch ein einfaches Allegro ersetzt oder überhaupt das Ganze als einheitliches Allegro behandelt. In den Breitkopfschen Katalogen werden 42 Ouvertüren-Suiten à 7—11 stromenti angezeigt; 11 davon haben sich erhalten. Gedruckt wurden die Suiten in dieser Zeit nicht mehr, die Telemannschen scheinen die letzten gewesen zu sein, die veröffentlicht wurden. Fasch wird, was noch besonders hervorgehoben zu werden verdient, von J. Ad. Scheibe im »Critischen Musicus« als einziger neben dem berühmten Telemann genannt, der sich in Deutschland als Ouvertüren-Komponist »am meisten gewiesen«.

Ein Werk, das ähnlich wie die *F*dur-Suite von Fasch viersätzig sich gibt, ist die Hornsuite des Nürnberger Johann Pfeiffer, die sich zusammensetzt aus: Ouvertüre, Andante, Allegrezzo, Allegro e Vivace.

Von den handschriftlichen Suiten dieser Zeit interessieren diejenigen des bekannten Hackbrettreformators Pantaleon Hebenstreit — zwölf liegen in Darmstadt — durch ähnliche Neuerungen in der Form. Er hebt, wie Fasch zuweilen, das eigentümliche Gepräge der französischen Ouvertüre auf, indem er an Stelle des Fugato ein einfaches lustiges Allegro setzt. Anderseits greift Hebenstreit auf die Form der alten Variationensuite zurück, wofür Kretzschmar folgendes Beispiel gibt:

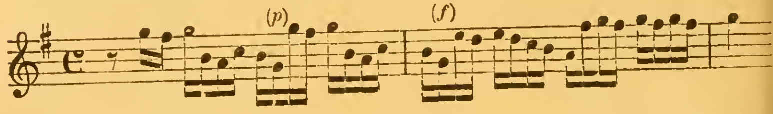
---

[1] Die ganze Suite hat Riemann bei Breitkopf & Härtel in Partitur herausgegeben.

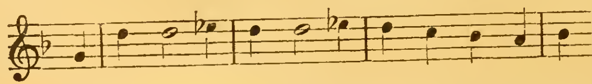



Ein anderer Meister, der gleichzeitig mit Hebenstreit in Dresden wirkte, der Böhme Joh. Dismas Zelenka, zeichnet sich in einer *F*dur-Trompetensuite durch frischen Humor aus (Beispiele ebenfalls bei Kretzschmar).

Endlich sind noch drei Vertreter der Familie Bach zu nennen. Von dem Meininger Johann Ludwig Bach liegt eine mit einer Ouvertüre beginnende Suite (handschrl.) aus dem Jahr 1715 in der Kgl. Bibliothek in Berlin. Folgendes eigentümliche Thema aus einem Air daraus teilt Spitta mit (Bach I. S. 567):




Bedeutender ist der Eisenacher Joh. Bernhard Bach, von dem vier Orchestersuiten ebenfalls in Berlin vorhanden sind, zum größten Teil in eigenhändigen Abschriften von J. S. Bach. Ihre Ouvertüren zählt Spitta (Bach I 26) zu den bedeutendsten der Gattung; er hebt besonders die in *G*moll hervor, die mit konzertierender Violine geschrieben ist und deren Fugenthema der Ouvertüre große Ähnlichkeit hat mit J. S. Bachs Flötensonate in *H*moll:



Den Gipfel der Gattung stellen die vier Ouvertürensuiten von J. S. Bach dar. Die ersten beiden, in *C*dur und *H*moll, sind möglicherweise schon in Cöthen entstanden, also zwischen 1717

und 1725, die beiden in *D*dur dagegen sollen mit ziemlicher Sicherheit erst in Leipzig geschaffen worden sein. Für das von Telemann gegründete Musikkollegium, das Bach von 1729 bis 1736 leitete, hat er eine Orchesterpartie neu komponiert; welche es war, läßt sich mit Sicherheit nicht nachweisen, möglicherweise die erste in *D*dur, die bekannte und berühmte. Man nimmt an, daß die Bachschen Sonaten, die die Musikanten bei der Eröffnung der Kirmes in Eutritzsch noch im Jahre 1783 hören ließen, solche Suiten gewesen seien[1], was, wenn es zutrifft, diesen Kirmesmusikanten alle Ehre machen würde.

Die Ouvertüre ist in allen vier Suiten groß und bedeutend durchgeführt; an Kraft der Erfindung steht die erste in *C*dur etwas hinter den anderen zurück. Hervorhebenswert ist die Forlane, die in der ersten Suite als dritter Tanz nach Courante und Gavotte folgt. Die Forlane gilt gemeinhin als bewegt und giguenähnlich; der weiche, man möchte sagen samtartige Charakter der Melodik verbietet bei Bach aber ein zu rasches Tempo. Das Stück klingt altertümlich durch die Annäherung an die mixolydische Tonart, die Einführung der kleinen Septime statt des Leittons gleich im ersten Takt:




Die erste und die zweite Suite umfassen beide je sieben Sätze, was vielleicht nicht nur bloßer Zufall ist und worauf Symbolisten wenigstens hingewiesen seien. Die erste ist für das reguläre Orchester des 18. Jahrhunderts geschrieben, Streichorchester mit Cembalo, zwei Oboen und Fagott; die zweite zeigt eine mehr kammermusikähnliche Besetzung, indem zu den Saiteninstrumenten nur eine Flöte hinzukommt. Ihr vielfach zierlicher, verschnörkelter Stil macht es auch aus innern Gründen wünschbar, sie nicht zu stark zu besetzen. Es sei übrigens darauf hingewiesen, daß, wenn Bach auch graziös erfindet, wenn er pikante Tanzsätze schafft, er deshalb doch nicht von seiner reichen schweren Kontrapunktik läßt, man wird seinen Stil besser als Barock denn als Rokoko bezeichnen können. Ein Beispiel für viele: in der Sarabande bringt er einen durchgeführten Kanon zwischen Sopran und Baß, was sich zur Leichtigkeit des Rokoko nicht schicken will. *H*moll ist seine Lieblingstonart — man denke an die hohe Messe! —, in die er gern

[1] Ph. Spitta, Bach II. S. 616.

seine erhebendsten Gedanken kleidet, und hier nun Rondo, Sarabande, Bourrée, Polonaise, Menuett, zum Schluß gar Badinerie! Der Mollklang ist mit einer für uns modern empfindende Musikmenschen schwer faßbaren Zähigkeit festgehalten; kein einziges Kontraststück in Dur und überhaupt nur wenig ausgeprägte Durschlüsse! Die reizvolle pikante Rhythmik wird mit einem Trauerschleier verhängt. Man wird die *H*moll-Suite unter den großen merkwürdigen Kunstwerken, die rein verstandesmäßig unerklärliche Gegensätze bergen, an erste Stelle setzen müssen; Bach berührt sich da mit den spätern Romantikern seiner Landesgegend, mit Loewe und Schumann, auch mit Shakespeare.

Der Kontrast wird verschärft durch die Flöte, die munter konzertiert. Formal also auch hier die von Fischer, Fux u. a. eingeführten konzertierenden Elemente. Zahmer, in der Form des Lullyschen Trios, zeigen sie sich wieder in der zweiten *D*dur-Suite.

Den beiden *D*dur-Suiten ist der Glanz der Trompeten beigegeben, in der ersten verbinden sich ihrer drei mitsamt Pauken dem regulären Orchester von Saiteninstrumenten und Oboen. Sie ist die berühmte, die viel dazu beigetragen hat, den verschollenen Bach im 19. Jahrhundert wieder bekannt zu machen; Mendelssohn hat sie bekanntlich, mit scharfem Blick das Wirkungsvollste erfassend, hervorgezogen und im Jahre 1838 zum erstenmal der erstaunten musikalischen Welt vorgeführt. Im Jahre 1830 schon hatte er das Werk auf dem Klavier Goethe vorgespielt, und dieser soll bei der Ouvertüre gemeint haben, eine Reihe geputzter Leute feierlich eine große Treppe hinuntersteigen zu sehen.

Der zweite Satz, nur für Streichinstrumente gesetzt, ist das populäre Air, in seiner Verbindung von feierlich gleichmäßig fortpendelndem Baß und der scheinbar regellos schweifenden und doch so wunderbar fein abgestuften Melodie ein kleines Wunderwerk.

Die erste Gavotte bringt in schärfster rhythmischer Prägung eine jener Melodien, wie sie Bach liebt, die immer wieder auf die Quinte zurückfallen; ihr ähnlich ist das Rondo in der *H*moll-Suite und entfernt verwandt die Altarie »Buß und Reu'« in der Matthäuspassion. Nicht weniger fein prickelnd die folgenden Sätze, Bourrée und Gavotte.

Ebenso groß angelegt, bedeutend und reich ist die zweite *D*dur-Suite. Sie verlangt nicht nur drei Trompeten, sondern auch drei Oboen, die bei starker Besetzung der Streicher chorisch besetzt werden müssen, und das ist vielleicht der Grund, warum die Orchester diese zweite *D*dur-Suite beharrlich ignorieren. Sie hat

ihr besonderes Interesse durch die mannigfachen koloristischen Wirkungen, die Bach hier mit einfachen Mitteln zustande bringt. Schon in der gewaltig wogenden Ouvertüre ist der Kontrast des Trios, Oboen und Fagott, äußerst effektvoll[1]. In der ersten Bourrée führen die Oboen und Geigen ein mannigfaltig ineinandergreifendes und die Rollen vertauschendes Duett auf, in der zweiten singen die Oboen ein sentimentales Lied, das Fagott grollt darunter mit einer laufenden Achtelfigur und die Geigen werfen zierliche Schnörkelchen hinein. In der Gavotte tritt wieder das volle, stolze Orchester auf, im Menuett schweigen die Trompeten; den Schluß macht eine Rejouissance.

Im Anschluß an Bach ist Händel zu erwähnen mit seinen beiden Gelegenheitskompositionen, der Wasser- und der Feuermusik. Die Wassermusik kam bekanntlich bei einer Vergnügungsfahrt auf der Themse (1715) zur Wiedergabe und spielt in Händels Lebensgeschichte eine Rolle, indem er durch sie die verscherzte Gnade König Georgs I. sich wieder erwarb. Die Feuermusik wurde am 27. April 1749, wo bei einem Hoffest ein großes Feuerwerk abgebrannt wurde, aufgeführt. Beide Werke sind große lose Zyklen von bunt gemischten Tänzen und Stücken, und beide zeichnen sich aus durch reiche Abwechslung in der Instrumentation. In der Wassermusik spielen eine Solooboe und zwei Soloviolinen eine Rolle, gelegentlich kommen Hörner vor, gegen das Ende 2 Trompeten, ein Menuett ist für Traversa mit Streichern geschrieben. Ein originelles Stück ist eine Hornpipe.

Die Feuermusik bietet ein großes Blasorchester auf, 3 Trompeten und 3 Hörner, von denen ausdrücklich verlangt wird, daß sie 3fach besetzt seien; ebenso werden gefordert 3fache Pauken, die erste Oboe soll 12fach, die zweite 8fach und die dritte 4fach, das erste und das zweite Fagott entsprechend vertreten sein. Mit den Holzblasinstrumenten verbindet sich ein Streichorchester. Glänzend ist die Ouvertüre ausgeführt, die nach dem zweiten »Lentement« nochmals mit dem Allegro losschießt. Ein weicher Siciliano »La Paix« hat nur Hörner, keine Trompeten, in vollem Orchester mit effektvollem Wechselchor erklingt die Rejouissance. Der Wert der einzelnen Stücke ist verschieden, aber in den besten zeigt sich Händels Begabung, edel volkstümlich und sinnenfällig zu erfinden, so schön wie irgendwo.

---

[1] Bach hat sie bekanntlich später zum Eingangschor der Kantate »Unser Mund sei voll Lachens« verwendet, indem er zum Allegro Singstimmen hinzusetzte.

# Die Sinfonie.

## Vorklassische und klassische Zeit.

### Die Entstehung aus der Opernsinfonie.

Gegen die Mitte des 18. Jahrh. erwächst den bestehenden und herrschenden Orchesterformen, der französischen Ouvertüren-Suite und dem Konzert, ein Rivale in der Sinfonie. Daß diese bald triumphierte und alle ihre Nebenbuhler weit hinter sich ließ, ist bekannt. Im 17. Jahrh. wurde es Gebrauch, instrumentale Einleitungssätze in Vokalwerken, insbesondere solche, die im Verlauf des Gesangssatzes nicht wiederkehren, wie das Ritornell, als Sinfonien zu bezeichnen. Alle instrumentalen Vorspiele heißen kurzweg Sinfonie; wir haben gesehen, daß z. B. auch Rosenmüller den freien Eröffnungssätzen seiner Sonate da camera den Namen Sinfonie gab, desgleichen heißen die instrumentalen Operneinleitungen so. In Italien werden die Ouvertüren heute noch Sinfonien genannt. Hier wurde durch Alessandro Scarlatti ein bestimmter Typus für diese herausgearbeitet und dauernd eingeführt, der dazu bestimmt war, die Sinfonie im engern höhern Sinn, im Sinne des heutigen Wortgebrauchs, zu werden. Man nannte die Scarlattische Form im Gegensatz zu Lullys französischer Sinfonie italienische Sinfonie. Sie besteht aus drei Sätzen, die nach dem Prinzip des Gegensatzes angeordnet sind in der Weise, daß zwei schnelle Sätze einen langsamen umschließen. Die Folge ist die umgekehrte von der in der französischen Sinfonie: in dieser heißt sie langsam, schnell, langsam, in der italienischen schnell, langsam, schnell.

Bei Scarlatti und in der ersten Zeit überhaupt ist das Ganze noch zusammenhängend gedacht, alles kurz und der langsame Mittelteil manchmal fast mehr nur wie eine träumende modulatorische Überleitung behandelt. Das erste Allegro steht im geraden, das zweite im ungeraden oder im $^{6}/_{8}$-Takt.

Auf den Kern dieser dreisätzigen Form hat sich später bekanntlich die ganze gewaltige Entwicklung der Instrumentalmusik aufgebaut;

die Italiener haben das Gefäß geliefert, die Deutschen es mit bedeutendem Inhalt gefüllt. Den dreisätzigen Typus — natürlich bedeutend vergrößert — hat am längsten reingehalten das Virtuosenkonzert, häufig ist er auch bis heute noch angewendet in der Solosonate. Die Sinfonie selbst hat ihn erweitert durch die Einschmuggelung des Menuetts, vereinzelt griffen moderne Komponisten auf die Dreizahl der Sätze zurück, Liszt, Raff, Franck. Wohl mit Recht meint Kretzschmar, daß die Übersichtlichkeit durch die Einführung des vierten Satzes gelitten, und bezeichnet den ursprünglichen Typus als ein Ideal, als ein glückliches Stück bester Renaissancekunst.

Scarlatti ist im Lauf seiner Entwicklung zu der schönen, durch die bestimmte Gliederung, durch den Wechsel von Bewegung und Ruhe ästhetisch voll befriedigenden Form durchgedrungen. Als Meister, die ihm vorgearbeitet haben, sind zu nennen Alessandro Stradella, namentlich mit der Sinfonie zum Stück »Barcheggio« und der Bologneser Giasc. Perti, dieser hauptsächlich mit der Sinfonie zur Oper »La Rosaura« (1689)[1].

Ziemlich genau an der Wende des Jahrhunderts dringt Scarlatti selbst zu seiner Idealform vor, die er dann konsequent festhält in seinen zahlreichen Opern und die durch seine Autorität sich sodann allgemein durchsetzt. Die ersten Werke, in denen sie sich zeigt, sind »La Caduta dei Decemviri« 1697, »Il Prigionero fortunato« 1698, »Laodicea e Berenice« 1701; Musterstücke ferner »Oratorio per S. Casimiro Rè di Polonia«, »Olimpiade«, »Il Telemaco«.

Die Neuheit der Scarlattischen Sinfonie besteht nicht nur in der Form, sondern, und darauf ist noch besonders das Augenmerk zu richten, im Stil. Das Wesen der französischen Ouvertüre liegt in ihrer pompösen Stimmenfülle und dem Fugato des Allegro; die italienische Sinfonie übernimmt den konzertierenden Stil des Instrumentalkonzertes und ist leichter in der Behandlung des Satzes, neigt zur Homophonie. Die italienische Sinfonie gibt sich als glänzendes und heiteres Eröffnungsstück einer Oper, aber sie nimmt keinen direkten Bezug auf diese selbst und ihren Inhalt, sondern behält den Charakter eines selbständigen Konzertstückes. Die Selbstherrlichkeit der musikalischen Form macht sich gleichermaßen geltend gegenüber den Ansprüchen des Dramas, wie in der ebenfalls mehr oder weniger konzertierenden Da capo-Arie. An und für sich war dies kein Fortschritt, nachdem die Venezianer bereits Programmouvertüren in enger Verbindung mit der Oper geschaffen hatten.

[1] Nachgewiesen von H. Botstiber, Gesch. der Ouvertüre, Handbücher Bd. 9, Leipzig 1913, auf welche Schrift überhaupt für alles Nähere über die Opernsinfonie verwiesen sei.

Auf der andern Seite aber war durch die selbständige Form eine gewaltige Entwicklungsmöglichkeit gegeben, die die Sinfonie denn auch, als sie sich von der Oper losgelöst hatte, im größten Stil ausnützte.

Zu einer aus den Anfängen kaum zu ahnenden Bedeutung entwickelte sich der erste Satz. Zuerst hatte er keine hohen Intentionen, wenigstens sagt J. J. Rousseau in seinem »Dictionnaire de la musique« 1767, die Italiener erklärten, daß das Publikum vor dem Anfang einer Opernvorstellung einen großen Lärm mache und daß es nötig sei, es durch einen eklatanten Anfang, der es packt, zum Schweigen zu bringen. Die Italiener glaubten auch, daß der berühmte Coup d'archet, mit dem die französischen Ouvertüren einsetzten und auf den die Pariser so stolz waren, eher geeignet sei, auf Langeweile vorzubereiten, als die Aufmerksamkeit zu erregen.

In diesen Ausführungen, wie in den Kunstwerken selbst, spiegelt sich die grundverschiedene Kunstauffassung der beiden Nationen. Die pompöse, aber etwas steife französische Ouvertüre gibt das Bild vom Versailler Hof und dem Roi soleil, die italienische das Konterfei der lebenslustigen, temperamentvollen Süditaliener.

Scarlatti selbst versucht stets in geistsprühender, gediegener Form die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen, während seine Nachfolger, die sog. erste Neapolitanische Schule der Fago, Feo, Greco, Logroscino, Porpora, Vinci sehr bald finden, der Zweck werde mit etwas äußerlichem Lärm ebenfalls erreicht, und die Ouvertüre war wirklich nur noch dazu da, um, wie der Geschichtschreiber Arteaga sich ausdrückt, »das verwirrte Murmeln der Zuhörer zu stillen«.

Von der Äußerlichkeit des ersten Satzes sticht zuweilen vorteilhaft ab der weiche, zarte Charakter des langsamen. Dieser ist überhaupt in der Zeit vor Haydn oft der interessanteste, wenigstens für denjenigen, der als Historiker hinein zu horchen vermag. Er ist der originellste insofern, als er die zarte Anmut des 18. Jahrhs. zum Ausdruck bringt, jenes kostbare Gut, das uns fast ganz verlorengegangen ist. Diesen weichen Träumereien, dieser echten Schäferpoesie haben wir heute nichts an die Seite zu setzen. Es ist also nicht der musikalische Wert an sich, sondern der besondere Ausdruck, der ein Anrecht hat auf unsere besondere Beachtung. Man war sich darüber auch zu seiner Zeit schon klar, Rousseau fährt in seiner Definition folgendermaßen fort: Nachdem die Italiener den Zuschauer aufmerksam gemacht haben, versuchen sie mit weniger Lärm ihn zu interessieren durch eine angenehme, schmeichelnde Melodie, welche ihn empfänglich machen soll für die Rührung, die ihn nun bald ergreifen soll, und endlich endigen sie mit einem

Stück von anderem Charakter, welches scharf den Anfang des Dramas markiert und mit Lärm aufhört, so daß eine plötzliche Stille eintritt, wie sie der auf der Bühne erschienene Akteur fordert.

Mit dem letzten Satz, der von Anfang an gern im Tanzcharakter, meistens der Gigue verwandt gehalten wurde, nahm man es besonders leicht und oberflächlich. Häufig schloß man auch mit einem Menuett, und Quantz klagt (1752): »Es sollte doch billig eine Sinfonie einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritt derselben haben, und nicht allzeit mit einem lustigen Menuett, wie mehrenteils geschieht, schließen[1].« Auch Burney[2] tadelt die Leichtigkeit der letzten Sätze. Er berichtet über die Aufführung des Oratoriums »Abigail« von Casali in Rom und sagt: »Die beiden ersten Sätze der Anfangssymphonie gefielen mir ungemein, der letzte aber durchaus nicht. Es war, nach itziger Mode, eine Menuet, die in die gemeinste Gique ausartete. Diese Geschwindigkeit, womit die Menuetten aller neuen Symphonien vorgetragen werden, macht sie in einer Oper schon unangenehm; allein in der Kirche sind sie völlig unschicklich.« Dazu macht der Übersetzer Ebeling die Anmerkung: »Überhaupt gibt es viele so galante Symphonien, in welche eine Menuet hineinpaßte? Sticht sie nicht meistenteils gegen die übrigen Sätze zu sehr ab, als daß sie ein gutes Ganzes ausmachen könnte? Wenn dies wahr ist muß man mit den neuen deutschen Komponisten noch unzufriedener sein, die sie gar in ihre Quartetten und Trios mischen. Ein Mißbrauch, worüber Kenner längst geklagt haben: nur schade, daß der Modekomponist so wenig als der Modeliebhaber auf die Gründe der Kenner achtet.«

Der Tiefstand wurde also schon zu seiner Zeit erkannt; der neue Geschichtschreiber Kretzschmar redet von »vergnüglicher Portiermusik«, mit der die ernsthaften Dramen eingeleitet wurden. Immerhin gibt es Ausnahmen. Und Besserung trat ein, als man anfing, die Sinfonie von der Oper abzulösen, sie im Konzert zu verwenden und für dieses auch besondere Sinfonien zu schreiben.

## Die Sinfonie im Konzert.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die Sinfonie ein vielbegehrter Artikel für Konzertaufführungen. Es ist die Zeit, da das moderne Konzertwesen geschaffen wurde; die ersten Anregungen dazu gaben London und namentlich Paris, letzteres mit

---

[1] Versuch einer Anleitung, die Flöte traversiere zu spielen. XVIII. 43.
[2] Tagebuch einer musikalischen Reise. Deutsche Ausg. 1772. I. S. 276.

seinen im Jahre 1732 von Philidor gegründeten Concerts spirituels. Ins Große wuchs die Bewegung namentlich in Deutschland, wo jede Stadt ihr »wöchentliches Konzert« gründete. Dieses bestand hauptsächlich aus Dilettanten; daneben nehmen die Berufsorchester, die die Fürsten sich halten, in jener Zeit einen großen Aufschwung und nicht nur regierende Landesherren, sondern auch die Adligen fangen an, eigene Instrumentalkapellen zu besolden, so namentlich in Österreich, in Böhmen und Ungarn. Eines der berühmtesten Orchester war dasjenige des pfälzischen Kurfürsten in Mannheim, von dem noch des nähern zu sprechen sein wird.

Wieviel Instrumentalmusik und speziell wieviel Sinfonien damals verbraucht wurden, davon kann man sich ein Bild machen allein schon aus den Lebensgeschichten Haydns und Mozarts, aus der Jugendgeschichte Beethovens; einen guten Einblick in diese Verhältnisse bieten auch die Selbstbiographien von D. Schubart, F. Reichardt, Ditters von Dittersdorf. In Italien wurden Sinfonien gespielt und besonders für sie geschrieben in den seit alters bestehenden Akademien. Hier fand die Orchestermusik eine ausgebreitete Pflege auch in den Kirchen. Burney berichtet von Turin z. B., daß in der Kapelle gewöhnlich alle Morgen zwischen 11 und 12 Uhr eine Sinfonie vorgetragen werde[1]. Wie hier in der Kirche, wo sie gar nicht hingehört, eine Sinfonie zum täglichen Repertoire gehörte, so war in allen Konzertaufführungen die Wiedergabe von nicht nur einer, sondern von wenigstens zwei Sinfonien unerläßlich. Das erste Konzert der Concerts spirituels unter Direktion von S. Leduc am 25. März 1773 in Paris enthielt je eine Sinfonie von Toeschi und von Karl Stamitz[2]. Bei den beiden Konzerten anläßlich der Installation des Messire J. J. Du Rondeau als Mönch der Abtei Grimberghe bei Brüssel am 11. und 13. Februar 1776 wurden im ersten aufgeführt eine Sinfonie von Stamitz und eine »Symphonie de quatre nations«[3], im zweiten eine Ouvertüre von Toeschi und eine Sinfonie von Stamitz[4]. Die Direktion des Basler Musik-

[1] Musik. Reise. I. S. 42.

[2] M. Brenet, »Les concerts en France sous l'ancien régime. 1900. S. 302.

[3] Vielleicht von Dittersdorf; nach Brenet, Concerts sous l'ancien régime 1900, S. 310 wurde 1768 zu Paris im Bureau d'abonnement musical eine Sinfonie von Signor Diters veröffentlicht: »Sinfonia nel gusto di cinque Nazioni, a quatro stromenti obligati con due Oboe e Corni da caccia ad libitum« mit der Bemerkung »L'andante est dans le genre de la musique allemande, le premier allegro dans celui d'Italie, l'allegretto anglais, le menuet français, le trio turc et le dernier allegro est une imitation de toutes les musiques en général«.

[4] E. van der Straeten, La musique aux Pays-Bas. Tome 5. Bruxelles 1880. S. 216.

kollegiums hat im Jahre 1752 eine Ordnung für die Konzerte aufgestellt, wonach diese in drei Actus zu zerfallen hatten, wovon der erste »mit einer starken Sinfonie mit Waldhorn«, der zweite »mit einer starken Sinfonie ohne Waldhorn«, der dritte »mit einer starken Ouverture mit Waldhorn« beginnen sollte[1]. Das Konzert zur Eröffnung des neuen Gewandhaussaales in Leipzig am 25. Nov. 1781 unter Leitung von J. A. Hiller brachte drei Sinfonien, am Anfang, in der Mitte und am Schluß, von Joseph Schmitt, J. Christian Bach und E. W. Wolff[2]. Wie der Hunger nach Sinfonien schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich geregt hatte und wie versessen man darauf war, zeigt drastisch eine Protokollnotiz der »Musikgesellschaft zur deutschen Schul« in Zürich aus der Zeit um 1735, nach der jedes neueintretende Mitglied eine Sinfonie einreichen mußte, oder den ungefähren Wert einer solchen erlegen, 1—1 ½ Kronentaler[3].

Am deutlichsten jedoch verrät sich das kaum zu sättigende Verlangen nach Sinfonien in den Anzeigen der Musikverleger, die, sei es gedruckt, sei es in Abschrift, die Sinfonien in Masse vertrieben. Man kam sogar dazu, Sinfonien als Zeitschriften periodisch herauszugeben, jeden Monat oder jede Woche eine (stets natürlich nur in Stimmen). Wichtige Unternehmen dieser Art waren des Parisers La Chevardière »Simfonie périodique« und des Londoners Rob. Bremner »Periodical Overture«; ähnliche veranstalteten die Pariser Verleger Huberty, Boyer, Bayard. Breitkopf in Leipzig vertrieb Sinfonien hauptsächlich in Abschrift, die gedruckten thematischen Kataloge, die er seit 1762 darüber herausgab, ermöglichen einen Überblick über die ozeanartig anschwellende Produktion. Es beteiligen sich daran hauptsächlich Italiener und Deutsche, in geringerer Zahl Franzosen und Belgier, Böhmen, Polen, Nordländer, Engländer. Das Hauptgewicht verlegt sich bald nach Deutschland, wo in der üppigen Entfaltung der Grund gelegt wurde zur spätern Höhenentwicklung. Die deutschen Komponisten gruppieren sich in geographisch getrennte Schulen, die Mannheimer, die Norddeutsche, die Sächsische und die Wiener.

## Italien.

Da der Ausgangspunkt Italien war, so soll im Anschluß an das bereits Gesagte zunächst ein Blick geworfen werden auf die

---

[1] Vgl. K. Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz. Breitkopf & Härtel, S. 76.

[2] A. Dörffel, Gesch. d. Gewandhauskonzerte.

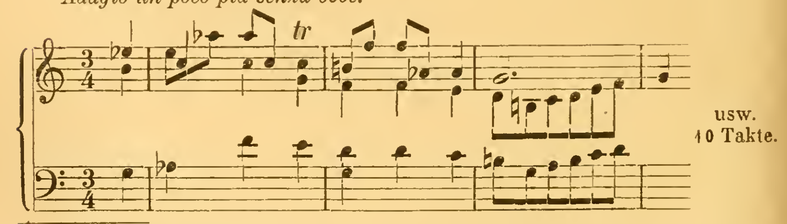
[3] Dr. A. Steiner, Neujahrblatt d. Allg. Musikgesellschaft in Zürich. 1912.

Produktion dieses Landes. Dabei dürfen die Opernsinfonien nicht ganz außer Betracht gelassen werden, da man in den Konzerten ebensowohl solche als sogenannte »Kammersinfonien« — so wurden die für das Konzert bestimmten Sinfonien genannt — spielte. Durch ihre Gediegenheit zeichnen sich namentlich die Erzeugnisse der in Wien für die dortige Oper arbeitenden italienischen Komponisten aus, merkwürdigerweise jedoch scheinen gerade diese — nach den Breitkopfschen Katalogen zu schließen — wenig ins Konzert gedrungen zu sein. In Wien hat J. J. Fux als ein würdiger Nachfolger Scarlattis den Ton angegeben und zu einer soliden Gestaltung der einleitenden Opernsinfonie angeregt. Unter seinem Einfluß schreiben Francesco Conti, Giov. Bononcini und Antonio Caldara charaktervolle Operneinleitungen[1].

Den Genannten dürfte noch angereiht werden Gius. Porsile, dessen Oper Spartaco (1726) mit folgendem feurig dramatischen Allegro eröffnet wird:




Das Adagio (un poco pia. senza Oboe) zeigt weiche Linien.




[1] Botstiber, Handbuch d. Gesch. d. Ouvertüre, gibt überzeugende Beispiele.

Das Finale nimmt einen freudigen Aufschwung, der aber nicht in die übliche Charakterlosigkeit verfällt:




Von Caldara († 1736) gibt es neben den Operneinleitungen bereits zwölf Konzertsinfonien (für Streicher mit Kontinuo), die sich durch würdige Thematik, durch kunstvolle Arbeit und dramatisches Leben auszeichnen. Öfter finden sich konzertierende Stellen und einmal — im Larghetto der fünften Sinfonie — ein Rezitativ für die erste Violine[1]. Alle diese interessanten, den Ausdruck belebenden formalen Züge werden später von der Wiener Schule, voraus von Haydn, aufgenommen und wirkungsvoll ausgenützt.

Durch wechselvolle Anlage in seinen Opernsinfonien förderte Caldara des fernern die Entwicklung der Instrumentation, was er hierin leistet, macht in seiner Zeit ebenfalls den Eindruck des Außergewöhnlichen. Die Sinfonie zu »Adriano in Siria« (1732) beginnt mit Clarini, Tromben und Timpani, die im Verlauf mit dem Streichorchester alternieren:




ein Violinsolo, dann ein Violoncellosolo setzt ein,




[1] Nach den Angaben Kretzschmars im »Führer«, der einige durch interessante Faktur sich auszeichnende Themen mitteilt.



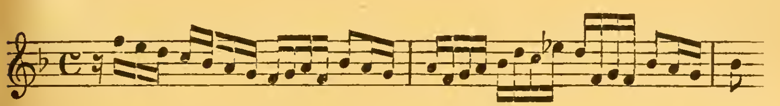

nachher wiederholt der erste Teil. Eine schwermütige Arie in Moll bildet den zweiten Satz:

*Andante.*




und schwere Grave-Akkorde leiten zur Oper selbst über.

Wie Caldara in Wien schrieben einzelne bedeutende Meister früher schon in Italien selbst Konzertsinfonien zur Aufführung in den Akademien, so G. A. Brescianello, C. Tessarini, G. Tartini, B. Marcello. Kretzschmar teilt den präludienartigen Anfang einer Sinfonie von Marcello mit:



und frische marschartige Themen, wie sie auch der junge Mozart noch liebte, von Tartini[1]:




Bei Brescianello. Tessarini und Tartini, wie schon in den Konzerten von Scarlatti vermischt sich das Konzert mit der Sinfonie; die konzertierenden Sinfonien dieser Meister sind viel mehr Sinfonien als Konzerte in altem Stil. Es ist ganz natürlich, daß die Opernsinfonie, aus dem Theater herausgenommen, verschmolzen

[1] Peters-Jahrbuch 1908, S. 71. Die Jugendsinfonien Haydns.

mit der Konzertform und in einen kammermusikalischen Rahmen gestellt, ein ernsteres Gesicht annimmt und gediegener wird. Hier scheint sich auch die spätere Form des ersten Satzes zuerst vorgebildet zu haben; in Tessarinis Concerti op. 3 aus der Zeit um 1740 — jedes Konzert trägt den Untertitel »Sinfonia« — wird in den zweiteilig angelegten Eröffnungssätzen gegen den Schluß bereits das Hauptthema in der Grundtonart wiederholt; es ist also bereits das Schema: Exposition, Durchführung, Reprise, nur das zweite Thema fehlt noch[1].

Zu den Begründern der Sinfonie gehört entschieden auch der viel getadelte und viel gelobte, heute jedenfalls zu wenig gekannte Mailänder Giovanni Battista Sammartini (San Martini). G. de Saint Foix hat versucht, die Chronologie seiner instrumentalen Werke zu bestimmen[2]; nach seiner umsichtigen und scharfsinnigen Untersuchung sind die ersten Sinfonien Sammartinis im Jahre 1742 erschienen (bei le Clerc in Paris), merkwürdigerweise nicht unter seinem, sondern unter dem Namen seines Bruders Giuseppe San Martini, als dessen Opus 2.

De St. Foix nimmt an, sie seien schon zwischen 1730 und 1735 geschrieben worden; jedenfalls entstanden sie vor 1742 und gehören somit zu den frühesten Erzeugnissen des modernen Stils. Aus den Themenanfängen, die de St. Foix mitteilt, ersieht man schon, wie leicht und frisch, oder besser noch wie leichtsinnig und übermütig Sammartini erfindet. Der einzelne Gedanke in den Allegrosätzen wiegt nie schwer; aber Sammartini entwickelt ein so ununterbrochenes Feuerwerk von luftigen Gedanken, daß es nicht ganz abweg ist, seine Art als Impressionismus zu bezeichnen. De St. Foix meint, er finde in dieser Musik jene Poesie, die, wenn wir es nur wollen, jede Minute bringt, jeder Schmetterling, jedes Rauschen in den Blättern. Damit gibt er eine Erklärung dafür, worin der große Reiz bestand, den Sammartinis Instrumentalwerke auf die Zeitgenossen ausübten. Von der Schwere der kontrapunktischen Epoche ist nichts mehr darin; sie sind im durchsichtigsten homophonen Stil gehalten; Sammartini ist einer der radikalsten Begründer der modernen Art. Die Mannheimer, Phil. Em. Bach, Haydn und Mozart haben diese moderne Art vertieft, Methode und Logik hineingebracht; aber Sammartini ist der Begründer des Stil-

---

[1] Vgl. ausführliche Beschreibung bei Schering, Gesch. des Instrumentalkonzertes S. 108. — Schering sieht darin die Nachbildung des Allemandentypus von Tessarini.

[2] Georges de St. Foix, La Chronologie de l'œuvre instrumentale de Jean Baptiste Sammartini. Sb. d. IMG. Jahrg. 15.

prinzips, das in der einen melodischen Linie die Hauptsache sieht und das schließlich in Beethoven seinen höchsten Ausdruck gefunden hat[1].

Sammartini gestaltet leicht, ja leichtsinnig, und es wird ein und dasselbe sein, was die modernen Forscher[2] veranlaßte, ihn einen Impressionisten zu nennen, und was Haydn bewog, ihn als »Schmierer« zu bezeichnen. Sammartini schmiert seine Sinfonien leicht hin, aber er besorgt seine Schmiererei mit Talent, mit einem Phantasiereichtum, der fesselt und ergötzt. Es kommt ihm auch das historische Verdienst zu, mitgeholfen zu haben an der Ausbildung der Form des ersten Satzes; seine ersten Allegri bestehen in der Regel nur aus einem Teil und leiten mit Abschluß auf der Dominante direkt in den folgenden langsamen Satz über (ein Schema, das selbst Phil. Em. Bach noch festhält), meist enthalten sie aber eine Reprise mit Wiederholung des ersten Themas in der Grundtonart.

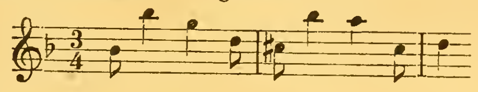
Als Beispiel diene eine *F*dur-Sinfonie aus der ersten Sammlung von 1742[3]. Das erste Allegro (70 Takte) ist auf folgende Floskel aufgebaut:



Es ist nichts als eine Floskel, ohne allen charakteristischen Anstrich (höchstens der Oktavensprung am Anfang weicht vom Allergewöhnlichsten ab); aber wie sie unterhaltend spielerisch ausgenützt wird, das nötigt doch Respekt ab vor der Gewandtheit des Komponisten. Ein eigentliches zweites Thema ist nicht da; als Gegensatz dient eine Synkopenfigur



die im Verlauf mannigfach umgestaltet wird:



[1] Die Zeitgenossen waren sich über das Prinzip der Homophonie sehr wohl klar, in der Beschreibung des ersten Sinfoniesatzes heißt es in J. G. Sulzers Theorie der schönen Künste (1777): »Hiezu kömmt noch die Kunst, alle Stimmen in- und miteinander so zu verbinden, daß ihre Zusammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das ihrige beiträgt.«

[2] Außer de St. Foix auch Fausto Torrefranca in der Rivista musicale Italiana 1913.

[3] Vollständig mitgeteilt im Anhang nach einer Abschrift in Stimmen in der ehemals Sarasinschen Bibliothek in Basel.

Überraschend, sehr effektvoll wirkt eine plötzliche Wendung nach Moll in der Reprise



nachdem das Thema in der Originaltonart wiederholt worden ist.

Der langsame Satz (zwei Teile von 13 und 23 Takten) ist »Affettuoso« überschrieben. Sammartini liebt dramatisch zugespitzte Mittelsätze und ihr Ernst kontrastiert merkwürdig zur leichten Umgebung. Figuren wie die folgenden des Affettuoso




nehmen charakteristische Wendungen von Gluck und Mozart voraus.

Ein einschmeichelndes, fein ziseliertes Menuett macht den Beschluß; derartige Sätze lassen die Erinnerung an Schubertsche Tänze wach werden.

Das Andante molto espressivo einer *B*dur-Sinfonie[1] beginnt mit einem Seufzer, wie er später bei den Mannheimern zur beliebten Manier wurde, baut sich im übrigen auf eine ausdrucksvolle Mollmelodie auf:




und hat schmerzliche Stellen von scharfem realistischem Ausdruck, wie dieser stechende Vorhalt nach oben:




[1] In Bearbeitung für Blasorchester neu in Partitur veröffentlicht bei Ricordi und Co., Mailand.

Charakteristisch ist auch in seiner bei aller Einfachheit doch lebendigen Gestaltung der folgende Anfang des »Andante e affettuoso« einer *D* dur-Sinfonie:




Der Anfang des ersten Satzes dieser Sinfonie lautet:




In der oben mitgeteilten Floskel, mit der Sammartini seine *F* dur-Sinfonie eröffnet, ist der Oktavensprung bemerkenswert. Durch ihn bekommt das Motiv instrumentalen Charakter; es liegt ein Effekt in ihm, der dadurch, daß es auf einem Instrument gespielt wird, ermöglicht wird. Wenn man vielfach die Gehaltlosigkeit der Thematik bei den Sinfoniekomponisten der Frühzeit getadelt hat, so vergaß man dabei zu beachten, worin der Reiz der Themen für ihre Zeit bestand; sie boten neue Instrumentaleffekte! Gaetano Piazza beginnt eine Sinfonie folgendermaßen:



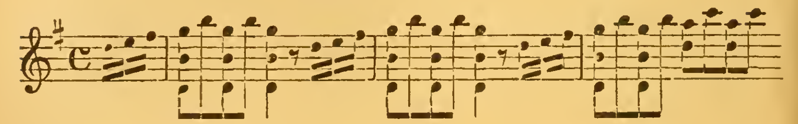
Anfänge von dieser Art (Sinfonie zu Attalo Re di Bittinia von Hasse):

---

[1] Der Anfang einer *A* dur-Sinfonie bei Torchi »La musica istrumentale in Italia«. 1901. S. 206.



finden sich legionenweise, einen ähnlichen Effekt noch mehr ausnützend z. B. bei F. L. Gaßmann:



Gossec fängt eine Sinfonie folgendermaßen an:




Es sind ausgesuchte Violineffekte, welche die Komponisten präsentieren; die Beweglichkeit und Klangfülle des Instruments war etwas Neues, und man wurde nicht satt, sich an derartigen Klangspielereien zu berauschen. Entdeckt und aufgebracht worden waren sie im Konzert; dieses war dem großen Haufen der Spieler zu schwer[1], und so wurden sie denn in etwas leichter spielbarer Form in die Sinfonie übertragen, in die Sinfonie, die um ihres leicht erreichbaren Glanzes willen zum viel begehrten Modeartikel wurde.

Die viele Tausende von Stücken umfassende Sinfonieproduktion dieser Zeit zu übersehen, ist noch völlig unmöglich, und ein großer Übelstand besteht darin, daß man nicht imstande ist, sie chronologisch zu ordnen; es ist noch viel Einzelforschung nötig, bis man nur einigermaßen klar sehen wird. Erschwerend wirkt der Umstand, daß die Verleger und Händler in ihren Angaben sehr ungenau sind und vielfach oft aus erwerbssüchtigen Geschäftsrücksichten bewußt falsche Angaben machen; häufig kursiert ein und dieselbe Sinfonie unter dem Namen verschiedener Komponisten. Für die Italiener, um die es sich hier zunächst handelt, muß es

---

[1] Kretzschmar hat im »Führer« nachgewiesen, wie das Konzert durch die Sinfonie verdrängt wurde, weil es den Dilettanten zu schwer war. In Sulzers »Theorie der schönen Künste« 1777 wird auch ausdrücklich von der Sinfonie verlangt, sie müsse so leicht sein, daß man sie vom Blatt spielen könne.

uns genügen, sie ungefähr zu gruppieren und die Namen aufzuzählen.

Nach Ausweis der Breitkopfschen Kataloge, zeitgenössischer Bibliotheksverzeichnisse usw. spielte man in den Konzerten die Opernsinfonien der bekannten großen Meister des seriösen und des Buffostils: Leo, Vinci, Perez, Latilla, Piccini, Sacchini, Sarti, Traëtta, Salieri, Pergolesi, Anfossi, Galuppi, Guglielmi, Paësiello, Lucchesi, Fiorillo; aber auch kleinerer Meister wie Alessandri, Bernasconi, Bertoni, Bonno, Brusa, Chelleri, Cocchi, Gazzaniga, Marchi, Mazzone, Oglio, Piazza, Reluzzi, Romano, Rutini, G. Scarlatti, Zoppis. Einige Opernkomponisten wurden zu ihrer Zeit als Instrumentalkomponisten besonders geschätzt, so rühmt Sulzers »Theorie der schönen Künste« Rinaldo von Capua nach, er mache von den Instrumenten besonders ausdrucksvollen Gebrauch[1], dieselbe Quelle meint von Giov. Lampugnani, er habe »neue Vorteile von der Instrumentalmusik zu ziehen gesucht«. G. G. Cambini war ein in den Concerts spirituels in Paris besonders geschätzter Sinfoniekomponist; er soll in die 60 Nummern geschrieben haben, darunter befindet sich ein Programmstück »La Patriote«.

Neben den Opernkomponisten gibt es aber auch unter den Italienern eine größere Zahl spezieller Instrumentalisten; zu nennen sind der von J. A. Hiller gelobte G. Comy, der auf allen Gebieten der Instrumentalmusik tätige P. Ricci, die Vertreter der Mailänder Musikerfamilie Piantanida, hauptsächlich Gaëtano und Isadoro, dann eine ganze Reihe von Geigern, darunter die berühmten G. Pugnani und G. Jarnovic (Giornovichi), F. Galimberti, G. Demachi, der neben konzertierenden Sinfonien und »Orchester-Quartetts« (bei Welcker in London erschienen) auch Programmwerke geschrieben hat, wie »Il corso del giorno alla campagna« und »Le Campagne di Roma«, der Konzertmeister Haydns in Eisenstadt L. Tomasini, der Zembalist M. Chiesa.

Endlich viele, zum Teil außer durch ihre Beiträge zur Sinfonie wenig bekannte Komponisten, wie Ardini, Barba, Batoni, Luigi da Bologna, Canciello, Faghetti, Ferandini, Fischietti, Gambaro, Ganetti, Gallini, Garzia, Gerardo, Giulini, Lorenzitti, Mingetti, Monza, Pugliani, Questorino, Riso, Rugietz, Steffani, Torti, P. Valle, Zani u. a.

---

[1] (2. Aufl. 1793, III, S. 593) Mennicke will dies nicht bestätigt gefunden haben.

## Deutschland.

### Die Mannheimer Schule.

In Deutschland übernehmen die Führung zunächst die Mannheimer[1]. Das Mannheimer Orchester galt als das erste in Europa. In seinem Reisetagebuch sagt Burney[2]: »Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa. Es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt, einen Plan in einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten«. Und Spazier[3] nennt die Punkte, in denen das Mannheimer Orchester alle übrigen übertraf: der gleiche präzise Vortrag, die feurige seelenvolle Execution und die Gleichheit der Bogenstriche.

Zur Stilwandlung von Bach zu Haydn hat die Mannheimer Schule Großes beigetragen. Einmal werden ihr die Entwicklung gewisser Spezialitäten zugeschrieben. Es ist namentlich wiederum Burney[4], der sie hervorhebt: »Hier (in Mannheim) war's, wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouvertüre hinwegschritt, die bei dem Theater gleichsam nur als ein Rufer in Diensten gestanden, um durch ein ‚Aufgeschaut' für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Seit der Entdeckung, auf welche Stamitzens Genie zuerst verfiel, sind alle Wirkungen versucht worden, deren eine solche Zusammenstellung von unartikulierten Tönen fähig ist. Hier ist der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo, und hier war es, wo man zuerst bemerkte, daß das Piano (welches vorher hauptsächlich als ein Echo gebraucht und gemeiniglich gleichbedeutend genommen wurde) sowohl als das Forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattierungen haben als Rot und Blau in der Malerei«.

Ähnliches sagt D. Schubart im Tenor seiner Dichtersprache (in den »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« 1806 S. 130): »Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch«.

---

[1] Bekanntlich hat Hugo Riemann die Bedeutung der lange Zeit fast ganz vergessenen Mannheimer nachgewiesen in zahlreichen Aufsätzen und anschaulich gemacht in umfassenden Neuausgaben in den Bayerischen Denkmälern, Jahrg. 3, Bd. 1; Jahrg. 7, Bd. 2; Jahrg. 8, Bd. 2.

[2] 1773, S. 68 der deutschen Ausgabe.

[3] Berlinisch-Musikalische Zeitung 1794, S. 178.

[4] Tagebuch 1773, II, S. 74.

Und Reichardt[1] berichtet vergleichend mit anderen Orchestern: »Von dem Anwachsen und Verschwinden eines langen Tones, oder auch vieler aufeinanderfolgender Töne, welches, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ganze Schattierung einer hellen oder dunkeln Farbe durchgehet, und welches in Mannheim so meisterhaft ausgeführt wird, von diesem will ich hier gar nicht reden, denn Hasse und Graun haben sich desselben nie bedient —« Er erzählt, daß, als Jomelli dasselbe zum erstenmal anwandte, sich die Zuhörer beim Crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und beim Diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Atem ausgeblieben wäre; und diese Wirkung habe er in Mannheim an sich selbst empfunden.

Daraus hat man schließen wollen, die Mannheimer hätten das Crescendo überhaupt erfunden, was nicht richtig ist: namentlich die Sänger haben es lange gekannt und allmählich abstufende Steigerungen gab es früher schon. Aber sie waren nicht so häufig wie in dem von den Mannheimern angebahnten neuen Stil, und diese haben den Terminus technicus »Crescendo« wenn auch nicht erfunden, so doch zur Einführung gebracht. Dieses Crescendo, das das Mannheimer Orchester so vorzüglich ausführte, war ein von den Komponisten selbst vorgezeichneter Effekt, der, wie es scheint, von Stamitz erfunden wurde: es ist im Grunde nichts anderes als das Hinauftragen einer Figur, meist einer sogenannten »Walze«, aus den Bässen in die höheren Instrumente mit wachsender Stärke, in einfachster Weise, immer in der gleichen Harmonie[2].

In der Instrumentation bahnen die Mannheimer eine etwas größere Freiheit an, der Kontinuo beginnt überflüssig zu werden — den entscheidenden Schritt tun hierin jedoch erst Phil. Em. Bach und Josef Haydn. Joh. Ad. Scheibe charakterisiert in seinem »Kritischen Musikus« 1745 die »Kammersinfonie“ (im Gegensatz zur Opernsinfonie) und meint: »Symphonien mit Trompeten und Pauken oder auch mit Waldhörnern sind nur als gewöhnliche vierstimmige Symphonien anzusehen, weil diese Instrumente nur zur Pracht oder zur Ausfüllung hinzugetan werden, ohne insbesondere hervorragende Sätze zu bekommen«. Das trifft im allgemeinen auch für die Mannheimer, wenigstens die älteren, besonders Johann Stamitz, noch zu. Sinfonien mit obligaten, selbständig hervortretenden Hörnern kommen erst etwas später auf. In der Zuziehung von einzelnen Blasinstrumenten, in der Verstärkung ge-

[1] Briefe eines aufmerksamen Reisenden, I, S. 11, zitiert nach Jahn, Mozart, I, 429.

[2] Beispiel siehe unten unter Stamitz.

wisser Stellen, in der Herstellung eines reicheren Kolorits ließ der Komponist den Ausführenden mehr oder weniger freie Hand. Immerhin scheint man dabei nach bestimmten Regeln verfahren zu sein, die heute noch nicht wieder genügend aufgedeckt sind[1].

Neben vollstimmigen Sinfonien hat Stamitz auch zehn Orchestertrios geschrieben. Sie sind für nur drei Instrumente im dreistimmigen Satz gesetzt, können sogar unter Umständen des Kontinuo entbehren, sind aber darauf berechnet, von einem ganzen Orchester in vielfacher Verdoppelung gespielt zu werden. Auch andere Komponisten haben solche Orchestertrios geschrieben[2]. Die Art geht auf Lully zurück, der in seinen Orchesterkompositionen vielfach einen nur dreistimmigen Satz benutzt. Wenn die Instrumentation die denkbar einfachste ist, so ist doch der Stil der einzelnen Stimmen echt instrumental, viel mehr als in älteren Orchesterkompositionen. Stamitz war Geigenvirtuose, als solcher mit Recht berühmt; er gilt neben Franz Benda als der Begründer des deutschen Geigenspiels. Das zeigt sich deutlich in der Führung der Streichinstrumente, die instrumentengemäß, aber auch kühn ist, mit Figuren und Sprüngen versehen, wie sie nur ein Fachkundiger, ein Meister seines Instrumentes erfinden konnte.

Entschieden modern, der klassischen Sinfonie vorarbeitend, ist die Form bei den Mannheimern. Einmal führen sie das Menuett als vierten Satz ein, Stamitz hat es fast ausnahmslos, wenigstens in den handschriftlichen Exemplaren seiner Sinfonien, in den Drucken ließ man es zuweilen noch weg. J. Ad. Hiller begrüßt die Einführung des Menuetts, indem er in seinen »Wöchentlichen Nachrichten« sagt: »Die zwischen die größeren Sätze gestellten Menuette und Trii geben dem Ganzen eine gewisse Miene der Lustigkeit, die sich freilich zu Sinfonien besser schickt, als wenn man seine Kunst zur Unzeit mit krebsgängigen Kanonen und anderem harmonischem Spielwerk zeigen wollte«.

Neu und bedeutungsvoll ist vor allem, daß Stamitz die Form des ersten Sonatensatzes vorbildet. Er bringt in der Regel schon ein erstes und ein zweites Thema und am Anfang des zweiten Teiles nicht mehr nur die Wiederholung des Themas in der Dominante, wie es bis dahin vorherrschend war, sondern Anfänge einer

---

[1] Ein Beispiel von Vorschriften auf den Stimmen einer Sinfonie, die einen Einblick in die Praxis ermöglichen, gibt Riemann in der Einleitung zum I. Bd. der Mannheimer Symphoniker. D. d. T. i. B. III, I, S. XVII.

[2] Z. B.: A. Guénin, Six Trios, dont les trois premiers ne doivent s'exécuter qu'à trois et les autres avec tout l'orchestre. Oeuvre I. Gravé par Bonret. (Paris.)

Durchführung. Wenn der eben zitierte J. Ad. Hiller einmal in der Begeisterung für Stamitz ausruft: »zu allen Zeiten soll der Name des Mannes heilig sein«, so mag der Musikhistoriker in diesen Ruf deshalb noch mit einstimmen, als Stamitz eine große geschichtliche Bedeutung zukommt. Er hat zwar die Form des ersten Sonatensatzes nicht aus der Luft gegriffen; wie wir gesehen, haben sie die Italiener schon vorgebildet, und mehr noch als in den Sinfonien kristallisierte sie sich früh in den Kammertrios heraus, von denen namentlich diejenigen Pergolesis auf Stamitz von Einfluß gewesen sein dürften, aber Stamitz hat der neuen Form in der Sinfonie den Weg gebahnt.

Vor der Besprechung der einzelnen Meister soll noch auf gewisse Stileigentümlichkeiten eingegangen werden, die der ganzen Schule eigen sind. Bekannt ist, daß Leopold Mozart einmal seinem Sohn Wolfgang den »vermanirierten Mannheimer goût« vorhält (Brief vom 11. Dezember 1777). Dieser »vermanirierte goût« besteht in gewissen Lieblingswendungen, die häufig wiederkehren[1].

Die wichtigste ist der sogenannte Mannheimer Seufzer. Es ist ein Vorhalt, bei dem die Vorhaltsnote kürzer ist als die Auflösungsnote und die letztere portamentartig vorgeschlagen wird. Dieses Vorschlagen ist das Charakteristische, im übrigen ist es oft nur ein uneigentlicher Vorhalt, ein Herunterfallen oder vielmehr Herunterziehen, eine Art Portamento von einer höheren Stufe, am meisten von der Quarte:

J. Stamitz, Melod. germ. 1. S. und J. Stamitz, op. 3, II, 2. S.





Diese Art, die stark gefühlsschwelgerisch wirkt und im Übermaß angewendet leicht zur Manier werden kann, bei den Stamitz-Nachahmern auch zur Manier ausgeartet ist, übrigens auch schon bei den Italienern vorkommt[2], wurde von Mozart aufgenommen, hingegen nicht von Beethoven, ganz wenige Ausnahmen abgerechnet, wie der erste Satz von op. 31 III, der nach Riemann geradezu »eine Apotheose des Mannheimer Seufzers« darstellt[3].

Haydn verwendet manchmal charakteristisch den Seufzer (Adagio *G* moll-Trio, Nr. 17, Peters; Andante der *D* dur-Sinfonie,

---

[1] Festgestellt von H. Riemann in der Einleitung zum II. Bd. der D. d. T. i. B., 7. Jahrg. — Mehr auf die Dynamik beziehen will Alfred Heuß den Mannheimer goût: »Zum Thema des Mannheimer Vorhalt«, Z. d. IMG. 9, S. 273.

[2] Vgl. oben Sammartini.

[3] Beethoven und die Mannheimer. Die Musik, 7. Jahrg., 1908.

Nr. 2), in sehr vielen Werken meidet er ihn ganz. Letzten Endes hängt dies natürlich mit der Grundrichtung der Veranlagung zusammen: Mozarts innige Natur schloß sich dem Stil der Mannheimer an, während der klare scharfe Geist Haydns meist andere Wege einschlug. Die Seufzer-Manier der Mannheimer lehrt auch, nach welcher Seite der Hauptausdruck ihrer Werke geht; sie dürfen als musikalische Vertreter der Empfindsamkeit gelten. Ihre Empfindsamkeit wird serviert in der zierlichen Schale des Rokoko, die ganze Mannheimer Musik stellt sich dar als eine feine, aber recht zerbrechliche Kunst, die man mit zarten Fingern anfassen muß, wenn man sie genießen will.

Dem Rokokostil entsprechen eine Reihe anderer Verzierungen, die ebenfalls bei den Mannheimern häufig wiederkehren, so das Umspielen eines Tones mit dreien, die sog. Mannheimer Bebung, z. B.:




Auch der Mordent mit vorausgeschickter Obersekunde ist eine besondere Liebhaberei der Mannheimer:

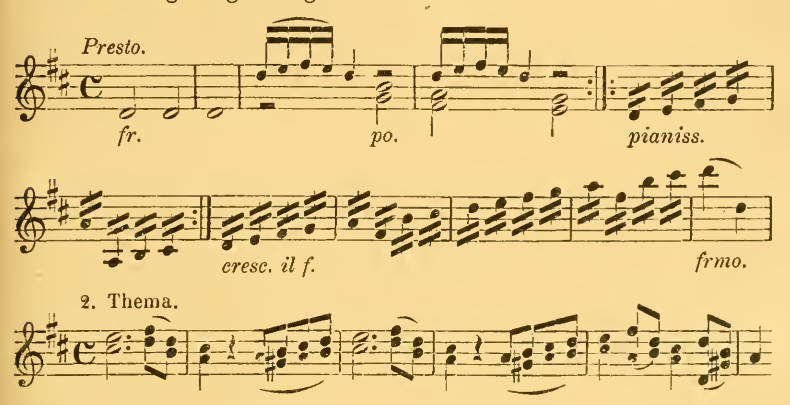



Sogar der bilderfeindliche H. Riemann schreibt: »Folgen mehrere solche Trillerchen nacheinander und wechseln sie dazu noch ihren Ort, so ist die Assoziation fast unabweisbar, in ihnen auf den Zweigen hüpfende Vögelchen zu sehen«. Endlich ist charakteristisch für die Mannheimer die Vorliebe für Themenbildung in Akkordbrechungen; all das hat Rokokoart.

Schon auf Sturm und Drang dagegen deutet hin, daß die Mannheimer bereits das sog. Beethovensche Piano kennen, rinforzandi von Auftaktnoten mit Umschlagen ins Pianissimo. Es ist der impulsreiche Stamitz, der dieses namentlich anwendet.

Johann Stamitz hat immer als das Haupt der Schule gegolten und darf als der Stilbegründer angesehen werden. Er ist eine feurige Natur, lebendig, beweglich, man könnte mit einem Wort sagen: modern. Dabei zeichnet ihn eine fließende melodische Erfindung aus, eine Begabung, die er aus seiner Heimat Böhmen als nationales Erbgut mitgebracht hat. Die Schaffung des neuen höheren Sinfoniestiles wurde lange ausschließlich der österreichischen Schule zugeschrieben; nun festgestellt worden ist, daß mit

ihr die Mannheimische ihre großen Verdienste hat, darf man es immerhin als auffallend bemerken, daß der Führer der letzteren und neben ihm mehrere der Hauptmeister aus österreichischen Landen stammen. Durch die Frische seiner Gestaltung fesselt Stamitz immer sofort; er hat namentlich auch das Verdienst, den Vorteil und die Bedeutsamkeit eines zweiten Themas, das zum ersten in Gegensatz tritt, erkannt zu haben; seine regelmäßig eingeführten zweiten Themen tragen gegenüber den feurigen ersten einen zarten gesangsmäßigen Charakter:




In den Zwischengliedern jedoch und namentlich in den weiteren Ausführungen und den Durchführungen der Themen bleibt Stamitz an der Oberfläche haften. Sein Entdecker und größter Lobredner, Hugo Riemann, sagt selbst[1]: »Auch bei Stamitz selbst ist das starke Fluktuieren des Ausdrucks keineswegs überall von gleich starker Ursprünglichkeit; es fehlt in seinen Sinfonien nicht an Stellen, wo auch er sich ein wenig in Kleinigkeiten verzettelt, wirklich nur tändelt, ein an sich reizendes Spiel mit zierlichem Figurenwerk allzu lang ausdehnt«. Man muß noch weiter gehen und sagen: eine wirklich tief dringende Durchführung findet sich in seinen Sinfonien nie; in den Trios nur vereinzelt. Ein billiges Mittel, das er viel anwendet, sind enge Nachahmungen der verschiedenen Stimmen in Akkordbrechungen, bzw. auf dem gleichen Akkord liegen bleibend. Darüber hinaus zu interessanteren kontrapunktischen Bildungen kommt es selten. Es ist eine feurige und in ihrer Gestaltung durchaus vornehme Musik, was er bietet, und es ist sehr begreiflich, daß sie, bei ihrer Neuheit, bei ihrem der Zeitstimmung entsprechenden freien Wesen den Mitlebenden

[1] D. d. T. i. B. 3, 1, S. VIII.

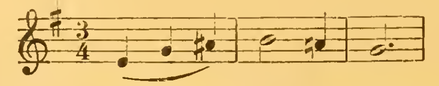
gefiel und auf sie großen Eindruck machte, es fehlt ihr jedoch ein kräftiges konstruktives Gerüst, das dem Zahn der Zeit stand zu halten vermöchte, sie ist zu luftig gebaut. Es fehlt ihr auch das liebevolle Durcharbeiten des Details, das zu allen Zeiten die Werke der ganz großen Meister ausgezeichnet hat.

Auszunehmen von diesem letzteren Tadel sind manche der langsamen Sätze. Diese dürfen in ihrer Art als das Vollkommenste gelten was Stamitz hervorgebracht. Meist nehmen sie keinen hohen Flug; sie bieten ausgeprägte Rokokomusik; es sind mehr Sentiments, Gefühlchen im Plural als eigentliches Gefühl. Sie äußern sich aber in so feiner Form, an der man, wie es vom Andante der ersten Triosonate in *C* dur gesagt worden ist, ohne Schaden auch nicht eine Note ändern dürfte. Gerade dieses Andante ist ein typisches Beispiel für die Neuheit des Stiles, der die alte Strenge und Starrheit vollkommen überwunden hat, sein Ideal in der Durchbrechung aller Linien sieht und durch und durch zart und duftig bildet:



Die langsamen Sätze erinnern an die Meisterwerke der Porzellankunst jener Zeit, und wenn unsere Musiker sie wieder vornehmen, werden sie sich dessen wohl bewußt sein müssen, daß man sie, so wenig wie jene zierlichen Figürchen, mit groben Händen anpacken darf. Und der Hörer muß jene Aufmerksamkeit und Andacht mitbringen, die jede Kleinkunst verlangt.

Vereinzelt schlägt Stamitz in den langsamen Sätzen auch tiefere Töne an, hervorzuheben wäre das elegische Adagio in Moll des siebenten Trios in *E* dur:



Die Menuette zeichnen sich aus durch ihren gesanglichen ans Volkslied gemahnenden Ton, z. B. das des ersten Trios *C* dur, und

bringen öfter wirksam kontrastierende Molltrios. Hier tritt am meisten der Böhme hervor, der Künstler, der aus einem mit herrlicher Volksmusik gesegnetem Lande kommt. In den Schlußsätzen herrscht eine angeregte, meist ausgelassene Stimmung, die verwandt ist derjenigen in den Buffoarien der damals aufblühenden italienischen komischen Opern. Das Tempo ist schnell, es fehlt nicht die Bezeichnung prestissimo. Wirkungsvoll wird in diesen leichtflüssigen Gebilden, wie im ersten Satz, ein kontrastierendes zweites Thema angebracht, aber erstes und zweites Thema wiegen leicht, sind meist auch viel weniger instrumental erfunden als die der ersten Sätze, die Durchführung ist oberflächlich und das Ganze meist so kurz, daß diese Finales in ihrem Gesamteindruck gegen das Vorausgegangene abfallen[1].

Franz Xaver Richter, obwohl acht Jahre älter als Stamitz, scheint trotzdem durch ihn beeinflußt worden zu sein. Richter neigt in der Gediegenheit seines kontrapunktischen Stiles zur alten Schule. Er ist weniger glänzend, aber er ist tiefer als Stamitz. Er hat nicht dessen fortreißenden Schwung, aber er erfreut durch eine Fülle von feinem Detail in kontrapunktischer und harmonischer Beziehung. Man könnte seine im ersten Mannheimer Band veröffentlichte Sinfonie à 4 in *G* dur sehr wohl auch, und gewiß heute noch mit Genuß, als Streichquartett spielen[2].

Am besten neben Richter ist der als Opernkomponist hervorragende Holzbauer zu stellen, der ebenfalls die alte Schule vertritt; gediegen, prachtvoll im Klang ist eine *Es* dur-Sinfonie, der erste Satz ist überschrieben »La Tempesta del mare« und bietet charakteristische Wassermusik[3]. Bedeutend ist die einsätzige Sinfonie, die als Ouvertüre zu Holzbauers deutscher Oper »Günther von Schwarzburg« dient und auf Mozarts Zauberflötenouvertüre eingewirkt hat[4].

---

[1] Es ist nicht darauf zu rechnen, daß die Sinfonien Stamitz' in unseren Sinfoniekonzerten einen dauernden Platz sich erobern werden; eher werden die Trios, die orchestrale Besetzung nicht unbedingt verlangen, den Kammermusikfreunden anhaltende Anregung bieten. H. Riemann hat in seinem »Collegium Musicum« (Breitkopf & Härtel) die sechs Orchestertrios, op. 1 und dasjenige in *E* dur, op. 5, Nr. 3 veröffentlicht, in den Denkmälerbänden sieben Sinfonien (1. und 2. Bd.); nachgewiesen sind im ganzen 58 Sinfonien und 10 Orchestertrios.

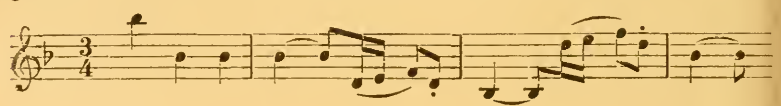
[2] Im gleichen Bd. 3.[1] noch 2 Sinfonien à 8, eine ebensolche im folgenden Band, nachgewiesen im ganzen 69 Sinfonien.

[3] Abgedruckt in den D. d. T. i. B., Jahrg. 2. Im ganzen sind 70 Sinfonien von Holzbauer nachgewiesen.

[4] Vgl. H. Kretzschmars Ausg. d. Oper, D. d. T., 1. Folge, Bd. VIII.

Ein leichtes und ein etwas leichtsinniges Talent ist Anton Filtz. Es mangelt ihm der Ernst, er neigt zur Frivolität des Rokoko. Der schwachen Seite dieses Stiles entsprechend setzt er Stückchen an Stückchen, niedlich und zierlich, amüsant, manchmal pikant, immer ins Ohr fallend; aber um den Wert des einzelnen Stückchens kümmert er sich wenig, es sind arge Nichtigkeiten darunter, aber auch glänzende Perlchen. In seinen Schwächen ist Filtz historisch besonders interessant, er ist immerhin ein starkes Talent, das stets zu unterhalten vermag. Ein Zeitgenosse urteilt: »Filtz, den man an manchen Orten vergöttert, hatte Genie, aber er starb zu früh, und hatte noch gar viel zu lernen, um ein guter Komponist zu werden.« Auch mit Pergolese, mit dem er das gleiche Schicksal des frühen Endes teilt, wurde er verglichen, erreicht ihn an Bedeutung freilich bei weitem nicht. Am rechten Ort gebracht, wird Filtz immer noch fesseln, da, wo man feinere Unterhaltung bieten will[1].

In das Gefolge von Filtz pflegt man Joseph Toeschi zu setzen, dem es ebenfalls an einer gediegeneren Faktur fehlt. Die einzige Sinfonie, die wieder zugänglich gemacht wurde[2], hat immerhin ein besonderes Interesse durch einen außergewöhnlichen formalen Zug, es wird darin im ersten Satz ein charakteristisches Motiv von Anfang bis zum Ende konsequent festgehalten und durchgeführt:



Wenn das Experiment auch nicht ungeschickt angestellt ist, so kann man doch nicht sagen, daß es geglückt sei. Immerhin ist es bemerkenswert als ein Vorläufer von ähnlichen Versuchen Haydns, die eine Nachahmung und gewaltige Krönung fanden in Beethovens *C*moll-Sinfonie.

Der zweiten Mannheimer Generation gehört Christian Cannabich an, der als Konzertmeister im Mannheimer Orchester der Nachfolger von Johann Stamitz war. Man wird ihm das Verdienst zuschreiben dürfen, den Stil von Stamitz aufgenommen,

---

[1] Wenn man Stamitz wieder hervorzieht, so kann man nicht anders, als diesen mit den Wiener Klassikern vergleichen — und darum ist er für den aktuellen Musikbetrieb unrettbar verloren; Filtz dagegen wird man unseren Unterhaltungskomponisten an die Seite stellen, da behauptet er sich gut. (3 Sinfonien abgedruckt in 3[1] und eine in 7[2], im ganzen nachgewiesen 49.)

[2] 7[2]. Es sind im ganzen 66 nachgewiesen.

ihn vertieft und reicher ausgebildet zu haben. Was von ihm bekannt ist, macht einen gediegenen Eindruck durch seine reiche Ausgestaltung[1]. Man darf Cannabich neben Richter stellen, aber während die Qualitäten des letzteren noch aus der alten Schule stammen, hat Cannabich den neuen Stil höher entwickelt; er ist ein Verbindungsglied von Stamitz zu Mozart. Dieser schätzte die Sinfonien Cannabichs, wie aus einer brieflichen Mitteilung hervorgeht, nur tadelt er daran, daß »eine wie die andere anfängt, allzeit von anfang langsam und unisono«. (Brief an den Vater, Mannheim, 20. November 1777.) Man kann aus diesem Urteil schließen, daß Erfindungsreichtum nicht die Stärke Cannabichs war. In der Tat gewinnt man vom Studium seiner Sinfonie den Eindruck, daß er seine Themen sehr sorgfältig wählte, aber daß er sie suchen mußte. Wie er sie aber ausgestaltet und miteinander in Verbindung setzt, namentlich auch wie er zu steigern versteht, das verrät den Musiker, der seine Kunst von Grund aus gelernt hat und kennt. Kein Originalgenie, aber eine durch und durch tüchtige Natur! Der langsame Satz zeigt Reichtum und Tiefe des Ausdrucks, die über das Mittelmaß gehen, namentlich in den langsamen Sätzen Mozarts will man denn auch den Einfluß Cannabichs erkennen.

Von den späteren gilt Carl Stamitz, der ältere der beiden Söhne von Johann, als ein gediegener Vertreter der Schule, seine Sinfonien[2] scheinen mir sehr ungleich, wenn einzelne Themen einen bedeutenden Eindruck machen, so fällt anderes stark ab und es fehlt eigentliche Entwicklung und höhere Einheit. In den langsamen Sätzen neigt Carl Stamitz zum volkstümlichen Liedton der Berliner Schule, den Haydn so wirkungsvoll aufgenommen und den Beethoven zu ungeahnter Tiefe gebracht hat.

Franz Beck legt es auf Spannungen und Steigerungen an. Der Anfang seiner *D*dur-Sinfonie mit vielen Pausen und Dissonanzen ist charakteristisch und effektvoll[3]. Auch manches folgende, nur fehlt es an wirklichem Inhalt, es kommt bei allen diesen Vorbereitungen und Überraschungen schließlich nichts heraus.

Weiter ist als Vertreter der Mannheimer Schule noch zu nennen Ernst Eichner, eine *D*dur-Sinfonie[4] (1771) beginnt mit einem marschartigen Satz, ähnlich wie wir es schon bei Tartini ge-

---

[1] Sinfonie à 12 *B*dur und Ouvertüre à 15 *E*dur, 8[2]. Nachgewiesen 91 Sinfonien und 6 Orchestertrios.

[2] 2 abgedruckt in 8[2], im ganzen nachgewiesen 73 und 2 Orchesterquartette.

[3] 8[2]. Im ganzen sind 19 Sinfonien von Beck nachgewiesen.

[4] 1771, 8[2].

funden und wie es der junge Mozart liebt. Junker (Portefeuille 1792) charakterisiert ihn als einen »Blümchen-Komponisten« und meint, seine Sinfonien seien keine, weil sie zu viel »Concert- Trio- und Soloähnliches in sich haben«.

Der Mannheimer Schule gehören ferner an der zweite Sohn von Stamitz, Anton (13 Sinfonien), Ignaz Fränzl (4), Georg Zarth (1), Franz Danzi (8), der Engländer Th. Alex. Erskine, Earl of Kelly (14); von ihr beeinflußt dürfte auch sein der Niederländer P. van Malder. Dieser letztere zeichnet sich durch seine Tüchtigkeit aus; J. A. Hiller urteilt über seine in Paris erschienenen »Sei Sinfonie, op. 5« (in den »Mus. Nachr.« 1770, S. 64): »Der Verfasser ist einer von den neuern Komponisten, die am fleißigsten, nicht in der Menge, sondern in der Güte arbeiten«. Er wisse die gebundene Schreibart bisweilen so unerwartet und glücklich unter die freie und ungebundene zu vermengen, daß seine Sätze besondere Würde und Pracht erhalten. Sulzers »Theorie der schönen Künste« führt die Allegros in den Sinfonien van Malders geradezu als die Muster ihrer Gattung an.

Ein leichtsinnigeres, wohl auch unter dem Einfluß von Mannheim stehendes Talent ist der als Virtuose auf mehreren Instrumenten Europa durchziehende F. Schwindl. Nach Burney[1] war er zur Zeit Giardinis (etwa 1750—1784) in London sehr beliebt, man gestand ihm Genie zu, war sich aber bewußt, daß es ihm sowohl an Geschmack als an Korrektheit fehlte.

Hier noch die Namen einiger süddeutscher Komponisten, die auch von den Mannheimern beeinflußt sein dürften: Croener, Deller in Stuttgart, Enterlein, Tambourenkapellmeister in Darmstadt, Riepel, Kammermusiker des Fürsten von Thurn und Taxis, Seiffert in Augsburg, Zach in Mainz. In Wien soll (nach Riemann) als einer der ersten Leopold Hoffmann, der bekannte Kapellmeister am Stephansdom, der Haydn und Mozart vor der Sonne stand und den der erstere einen »Prahlhans« nannte[2], den Mannheimer Stil angenommen haben.

Riemann zählt als im weiteren Sinne zur Mannheimer Schule gehörend auch Joh. Christian Bach. Dieser ist jedoch aus ganz anderem Holz geschnitten und ebenso sehr als ein Schüler Sammartinis als der Mannheimer zu bezeichnen. Schon immer hat man darauf hingewiesen, daß der Mailänder oder Londoner Bach

[1] History of Music, Vol. IV, London 1789. Eine ziemlich abschätzige Besprechung von Schwindls Sinfonien, op. 3 (B. Andrez in Paris) in Hillers »Wöchentl. Nachr.«, 1769.

[2] Pohl, Haydn, II, S. 189.

vollständig von der großen ernsten Richtung seines Vaters Joh. Sebastian abgewichen ist, man hat ihn schon immer als einen Hauptvertreter des galanten Stils bezeichnet. In der Sinfonie ist er's entschieden. Er bietet echte Salonmusik. Nicht solche, wie sie in der romantischen Zeit beliebt wurde, mit Sentimentalität getränkte, sondern elegante, leichtgefügte, anmutige, wenn auch oft recht nichtssagende. Bach traf den Ton, wie ihn die vornehme Welt damals liebte; er setzt sich an den Platz, den früher Telemann einnahm. Mehr oder weniger zierliche Gesellschaftsmusik bieten ja alle Sinfonien dieser Zeit, aber so fein geschliffen, so durchsichtig und so vornehm leichtsinnig, leichtsinnig in einer Form, die immerhin noch den Schein des Distinguierten an sich trägt, findet man sie kaum bei einem zweiten. Christian Bach scheint auch besonders beliebt und mit internationalen Bestellungen überhäuft gewesen zu sein. In einem Briefe vom 14. Februar 1761 aus Mailand schreibt er an Padre Martini von Aufträgen für Sinfonien und Konzerte nach Deutschland und Paris, die ihn am Weiterstudieren hinderten[1].

Die ersten sechs Sinfonien, die Joh. Christian Bach um 1762, dem Jahr, wo er nach London kam, als op. 3 herausgab, sollen noch den Einfluß seiner Lehrer, Phil. Em. Bach und Padre Martini zeigen, indem sie gelegentlich Durchführungen und Kontrapunkte enthalten[2].

Seinen eigenen Stil scheint übrigens Joh. Christian von Anfang an mehr oder weniger getroffen zu haben, und schon die zeitgenössische Kritik umschreibt ihn deutlich. Sechs als »Oeuvre 6« in Paris erschienene Sinfonien zeigt Joh. Ad. Hiller in seinen »Wöchentl. musik. Nachrichten« im Jahre 1770 (S. 24) folgendermaßen an: »Man ist mit den Sinfonien dieses Hrn. Bach schon hinlänglich bekannt. Das halbe Dutzend, das bei Hummeln in Amsterdam gestochen ist, fand besonders viel Beifall. Die ersten Sätze waren alle sehr feurig und galant, die zweiten angenehm und singbar, die dritten scherzhaft und tändelnd: so ohngefähr sind auch die neuern sechs Sinfonien, die wir jetzt aus Paris erhalten. Bei der ersten und zweiten findet sich vor dem dritten Satz noch eine Menuett und Trio«. Dieser letztere Satz kommt sonst bei Joh. Christian nicht vor.

Darin jedoch ist er fortschrittlich und ohne Zweifel unter dem Einfluß von Stamitz stehend, daß er im ersten Satz bestimmt

[1] Max Schwarz, Joh. Christian Bach (1735—1782), Sb. d. IMG., II, S. 414.

[2] P. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, W. A. Mozart 1756—1777, Paris 1912.) I, S. 127.

ausgeprägt ein zweites Thema bringt, welches durch melodischen Charakter zu dem ersten mehr rhythmischen kontrastiert. Ein kadenzierender Abschluß trennt die beiden voneinander. Die Oboen sind nur in kleinen Überleitungen selbständig verwendet, sonst gehen sie mit den Violinen.

Joh. Christian Bach hat auch konzertierende Sinfonien und eine für zwei Orchester geschrieben, welche eine besonders bedeutende Leistung darstellen soll. Folgender Unisono-Anfang einer *C* dur-Sinfonie erinnert ein wenig an das erste Orchestertrio von Stamitz:



aber der Fortgang ist bunter und tändelnder, als bei dem großzügigern Stamitz. Es folgen z. B. unbegleitete Terzenketten der beiden Violinen:



und das zweite Thema lautet:



Die mit einer gewissen melodisch harmonischen Konsequenz entwickelten Andantesätze lassen noch eine Erinnerung an die ernste Schule des Vaters aufkommen; fein pointierte, eingängliche Musik bieten die Finale.

Neben Bach wirkte in London Karl Friedrich Abel, von dem Junker in seinem »Portefeuille für Musikliebhaber« (Leipziger Ostermesse 1792) kurzweg erklärt, er habe den guten Sinfonie-Ton eingeführt und, so fährt er fort, »wie viel gibt es noch, bis auf diese Stunde, die den seinigen an Grazie, und Pracht — (einfacher Pracht) beikommen?« Bemerkenswert ist folgendes der gleichen Quelle entnommene Urteil: »Oft hats Abelsche Produkt das Gepräge engländischer Luft und Bodens an sich, — oft fürstechend, — oft unmerklicher. Das Fräulein von Sternheim würde sagen, ein Hauch sanfter Schwermuth hat ihn getroffen« usw. (S. 4). Es

wäre interessant, feststellen zu können, worin die Zeitgenossen diesen britischen Charakter der Musik Abels gesehen. Eine seiner Sinfonien ist aus Versehen, weil sie Mozart als Knabe kopiert hatte, unter dessen Sinfonien geraten (Köchel Nr. 18. Ges.-Ausg. Nr. 3 *Es* dur).

Bevor die norddeutsche Schule besprochen wird, sind noch zwei Komponisten zu nennen, die neben den Mannheimern oder sogar vielleicht noch früher als sie den neuen Stil anbahnten[1], Christoph Graupner in Darmstadt und der schon früher als bedeutender Vertreter der Ouvertürensuite genannte Joh. Friedrich Fasch.

Christoph Graupner wurde schon 1687 geboren, ist also noch ein Zeitgenosse von J. S. Bach. Es haben sich 113 handschriftliche Sinfonien von ihm erhalten, die jedoch sämtlich seiner letzten Schaffensperiode angehören, zum größten Teil zwischen 1740 und 1754 entstanden sein sollen. Die Form der Sinfonie erscheint bei ihm äußerst bunt, er bezeichnet vielsätzige Suiten als Sinfonien, neigt dagegen in seinen letzten Jahren zum reinen dreisätzigen Typus. 56 Sinfonien haben ein oder mehrere Menuette, so daß es nicht ausgeschlossen ist, daß Graupner mit der Aufnahme dieses Satzes auf die Mannheimer eingewirkt hat[2]. Durch geistreiche Durchführung eines Motivs interessiert besonders der erste Satz einer *G* dur-Sinfonie[3]; dadurch, daß das zweite Thema in der Regel noch fehlt, charakterisiert sich Graupner noch als ein Vormannheimer.

Unter den zahlreichen Sinfonien Graupners gibt es einige Spezialitäten von origineller Instrumentation, so eine mit Viola d'amore als führender Stimme. Wenn man aus einem thematischen Verzeichnis[4] überhaupt Schlüsse ziehen darf, so wäre zu sagen, daß Graupner, wenn auch keine bedeutende, tiefdringende, so doch eine bewegliche Erfindungsgabe besessen; denn das Mosaik dieser Themen ergibt ein buntes anregendes Bild. Hier ein paar Proben:

---

[1] G. W. Fink in dem Artikel »Symphonie« in G. Schillings Universal-lexikon der Tonkunst (Stuttgart 1840) nennt J. Agrell als einen der überhaupt ersten deutschen Tonsetzer, die Sinfonien komponierten; er soll 1725 bereits zu Cassel Symphonien für 2 Violinen, Viola, Cembalo, Hörner, Oboen, Flöten und Trompeten geschrieben haben, welche 1746 in Nürnberg gedruckt worden seien. Eitner, Quellenlexikon nennt 11 Sinfonien im Manuskript.

[2] Vgl. Frd. Noack, Christoph Graupners Kantaten. Darmstadt 1915. Berliner Dissertation. S. 27.

[3] Riemann teilt ihn in seiner »Musikgeschichte in Beispielen« mit und analysiert ihn in seiner »Großen Kompositionslehre«, Speman 1902.

[4] Mitgeteilt von Wilibald Nagel in seiner Schrift »Christoph Graupner als Sinfoniker«. Langensalza 1912.




Joh. Friedrich Fasch (1688—1758) war 1712 noch zu Graupner gekommen, um sein Schüler zu werden. Dieser bedeutende, aber noch wenig bekannte Komponist hat öfter schon den Sonatensatz vorgebildet mit erstem und zweitem Thema und kleiner Durchführung[1].

## Die norddeutsche Schule.

Die norddeutsche Schule hat ihr Zentrum in Berlin in der Kapelle Friedrichs des Großen, welcher auch selbst Sinfonien komponiert hat.[2] Als ein Vorläufer ist der wenig bedeutende und mehr noch an den alten Formen hängende J. Ch. Pepusch zu nennen.

---

[1] So in einer von Riemann, Große Kompositionslehre S. 434, in einer Skizze mitgeteilten *D* dur-Sinfonie.

Vgl auch H. Riemann, Joh. Frdr. Fasch und der freie Instrumentalstil. Blätter für Haus- und Kirchenmusik IV. Jahrg. 1900. S. 82 ff.

[2] Vgl. z. folg. Max Flüeler, Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs des Großen. Berliner Dissertation 1908. — G. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker. 1906.

Die bekannten Häupter sind die Brüder Karl Heinrich Graun und Joh. Gottlieb Graun, als führende Meister stechen weiter hervor Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach, Franz und Georg Benda. Eine Reihe kleinerer schließt sich an: Chr. Schaffrath, Chn. Friedr. Schaale, Carl Joseph Rodewald, Christ. Nichelmann, Friedr. Wilh. Marpurg, Joh. Phil. Kirnberger, Joh. Heinr. Rolle, J. B. G. Neruda, J. J. Quantz, J. G. Janitsch, E. H. Raab, F. W. Riedt, die Brüder Hertel, Ferd. Fischer (Wolfenbüttel), C. Fr. Hennig, J. Fr. L. Sievers, J. F. Klöffler, F. A. Veichtner, F. Zachariae, J. F. Reichardt, Kuntz, Berwald, Schwanenberg.

Der Führer Carl Heinr. Graun hat nur Opernsinfonien geschrieben. Er segelt zuerst im italienischen Fahrwasser, hat aber doch bereits Anteil an dem Bestreben der Deutschen, die Thematik gehaltvoller zu gestalten. In seinen ersten Sätzen bahnt sich die motivische Entwicklung an. Er versteht es vor allem, durch Verbindung von Motiven aus verschiedenen Themen neues zu gestalten. Die einsätzige Sinfonie zu »Ezio« gibt ein Beispiel von der Kunst Grauns, aus einem an den Kopf gestellten Thema einen ganzen Satz frei zu entwickeln. Immerhin sind die Motive in ihrem Gehalt noch relativ bescheiden, nach dem Formelwesen jener Zeit gebildet, so daß man die Leistungen C. H. Grauns in dieser Hinsicht nicht zu hoch einschätzen darf[1].

In der wirksamen Gegenüberstellung von Orchestergruppen zeigt C. H. Graun einen Fortschritt verglichen mit der italienischen Sinfonie. Von den Zeitgenossen besonders geschätzt und in ihrer Art heute noch besonders schätzenswert sind seine langsamen Sätze, die »zur Darstellung seiner sanften, mehr rührenden Gefühle« sich besonders eigneten und seine über alles gelobten angenehmen Melodien entwickelten. In ihrer vollen behaglichen Art haben sie pastoralen Anstrich, sind also den luftigen durchbrochenen von Stamitz ganz entgegengesetzt.

Die Zartheit einer Melodie, wie der folgenden, ist in der Tat ganz unvergleichlich:




[1] Burney meint (Mus. Reise III, Hamburg 1773, S. 65): Auch hält man in Berlin die Sinfonien und Violinkonzerte Joh. Gottl. Grauns, der vor einiger Zeit erst gestorben ist, gleichfalls noch immer in großem Werte, ob solche gleich, in Ansehung des Geschmacks und der Erfindungen nicht in die erste Klasse gehören.




Bedeutungsvoller für die Sinfonie noch als Carl Heinrich wurde Johann Gottlieb Graun, der Geiger und Konzertmeister Friedrichs des Großen. Er hat eine große Anzahl von »Kammersinfonien« geschrieben, in der er zur weitern Entwicklung des Sonatensatzes beiträgt, eine reichere, volle Instrumentation mit mehr realen Stimmen entwickelt, namentlich auch wirkungsvoll mehrchörig schreibt und Fugen- und Kanontechnik in die bisher leichtgefügte Form einführt. Diese Fugen- und Kanontechnik wurde in der Folge bezeichnend für die norddeutsche Schule, die Nachfolger haben sie aufgenommen und weiterentwickelt.

Ein letzter Fortschritt in der Technik liegt darin, daß Joh. Gottl. Graun anfängt, gelegentlich nur Teilchen aus dem Kopfthema, herausgegriffene Motive zu Durchführungen zu verwenden. Darin geht er Hand in Hand mit Philipp Em. Bach. Dergleichen war schon versucht worden im zweiten Satz der französischen Ouvertüre, es hat sich schon angebahnt in den Konzerten seit Albinoni und Marcello, Beispiele finden sich auch in den brandenburgischen Konzerten von J. S. Bach, glänzend und im großen Stil hat dann bekanntlich Haydn dieses Verfahren ausgebildet. Das Thema einer Sinfonie J. G. Grauns (von Breitkopf 1762 angezeigt) lautet:[1]




Die Durchführung ist breit angelegt und bedeutungsvoll, eine charakteristische Stelle, die gleicherweise die Benützung eines Motivteils wie die kontrapunktische Behandlungsweise zeigt, heißt:




[1] Vollständige Analyse des Satzes bei Mennicke, S. 210.




Im Gegensatz zu den Mannheimern bevorzugen die Berliner die alte dreisätzige Form, unter den Sinfonien J. G. Grauns findet sich eine einzige viersätzige mit Menuett. Es gibt unter ihnen auch solche, die nur für Streichinstrumente geschrieben sind und dabei nur auf einfache Besetzung zählen, also Stücke, die wir heute als Quartette bezeichnen würden.

Zu der Gattung der Quartettsinfonien gehören die Werke von Franz Benda, dem Geiger, der durch sein seelenvolles Adagio berühmt war, das gelegentlich in seinen Kompositionen sich widerspiegelt.

Kleinigkeitskrämer sind die Ch. Schaffrath, Ch. F. Schaale, C. J. Rodewald, J. G. Janitzsch, Marpurg, Kirnberger. Eine *D* dur-Sinfonie des letztern fängt wenigstens angeregt an in folgender Weise:




fällt aber bald ab; das Finale bringt nach italienischem Vorbild ein Menuett.

Gerühmt wird die einzig bekannte Sinfonie von Chr. Nichelmann, dem zweiten Cembalisten Friedrichs des Großen; eine bedeutendere Erscheinung ist Georg Benda, der eine selbständigere Instrumentation anbahnt, wodurch er auf Mozart gewirkt haben mag.

Die eigentlichen, die dauernden Größen der Berliner Schule sind endlich die beiden Brüder Bach, Wilhelm Friedemann und

Phil. Emanuel. Die bekannte große entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, die der letztere hat, tritt außer in der Klaviermusik namentlich in der Sinfonie hervor, rein künstlerisch betrachtet ist Wilhelm Friedemann noch reicher und tiefer. Wieder zu Ehren gezogen wurde von dem letztern eine *D*moll-Sinfonie, die unstreitig eines der bedeutendsten Orchesterstücke aus dieser Zeit ist[1].

Nur ist es keine moderne Sinfonie, sondern der Form nach eine französische Ouvertüre mit einer langsamen sinnenden Einleitung, die in ihrer gesättigten Fülle, mit schwellenden und dann wieder tropfenden Tönen am besten mit Brahms verglichen werden kann, — und einer großen ernsten Fuge über dieses Thema:




Im Charakter ist dieses Stück also himmelweit von der äußerlich pomphaften französischen Ouvertüre entfernt, und es rechtfertigt sich, es an dieser Stelle zu erwähnen.

Von Quartettsinfonien, die in der Bibl. der Singakademie in Berlin liegen und bisher noch nicht zugänglich waren[2], sagt Flüeler (S. 68): »Es paart sich hier die Nachahmung im Sinne der norddeutschen Sinfoniker, die das eigentliche Stilelement bei Wilh. Friedemann geworden ist, mit so viel harmonischer und modulatorischer Eigenart, mit so viel leidenschaftlichem Wesen, daß diese Sinfonien sich weit über die andern Berliner herausheben. Ihr Inhalt ist nicht die majestätische Pracht der Sinfonie Joh. Gottl. Grauns, nicht der gewöhnliche gesellschaftliche, erheiternde Ton der Berliner Schaffrath, Schaale, Rodewald usf. Friedemann ist in der eigenen originellen Gedankenwelt ganz der Bruder Phil. Emanuels und führt gleich von Anfang an auf besondere Wege.«

Phil. Em. Bach ist derjenige von den Söhnen J. Sebastians, der die größte und andauerndste Wirkung ausübte. Es ist bekannt, daß Haydn, Mozart und Beethoven ihn als ihren Vorläufer anerkannten und hoch verehrten. Phil. Emanuel hatte nicht nur ein Stück der Begabung, sondern auch die tüchtige Natur seines Vaters geerbt. Außerdem besaß er eine hohe Bildung, war als Student der Jurisprudenz auf der Universität gewesen; er setzte sich be-

---

[1] Neuausgabe der Partitur von E. Prieger (Köln, J. F. Weber) und L. Schittler (München, Wunderhorn Verlag 1910), bearb. für Klavier 2 hndg. von Stradal in der Ed. Schuberth.

[2] Ein Katalog soll jetzt durch Prof. E. Schneider hergestellt werden.

wußt in Verbindung mit dem mächtig aufstrebenden deutschen Geistesleben. So wurde er in der Musik zum Vertreter der Genie-Epoche, des Sturms und Drangs. Wie es bei vielen Dichtern der Fall war, so auch bei ihm, dem Wollen entsprach nicht ganz das Können, was ihm vorschwebte, brachten erst die Klassiker zur vollen Ausführung. Das ist besonders deutlich auf dem Gebiet der Sinfonie; man hat vielfach den Eindruck nicht nur von Haydnschen, sondern von Beethovenschen Intentionen; jedoch es bleibt meist ein Ikarusflug.

Wenn man vergleicht, in welchen Stimmungsgebieten im allgemeinen die Sinfonie in jener Zeit sich bewegte, mit dem, was Phil. Emanuel wollte, so wird man immerhin seine Leistung hochschätzen. Auch schon im Wollen kann Größe liegen. Ferner hat Phil. Emanuel das Verdienst, die Mittel hergeholt und bis zu einem gewissen Grad ausgebildet zu haben, die nach ihm die Klassiker zu ihren Schöpfungen erst befähigten. Sie heißen motivische Entwicklung und lebendig wechselnde Instrumentation.

Wie es mit allen Neuerungen in der Regel der Fall ist, wurde auch die motivische Entwicklung nicht von einem einzigen aus dem Boden gestampft, Ansätze waren da, wir haben sie namhaft gemacht; namentlich die beiden Graun haben das Verdienst, sie in die Sinfonie übergeführt zu haben. Phil. Em. Bach nützt sie ausgiebiger und konsequenter aus; nicht nur in der Sinfonie, sondern mehr noch in der Klaviermusik.

Alfred Wotquenne führt in seinem thematischen Verzeichnis der Werke Phil. Em. Bachs (Leipzig 1905) 19 Sinfonien auf. Bekannt sind die drei in der Peters-Edition in Partitur neugedruckten in *D* dur, *Es* dur und *F* dur[1]. Jede von ihnen hat einen gewaltsamen leidenschaftlichen Anfang. Dann kommt eine sonderbare überraschende Fortsetzung, die in *Es* dur z. B. bringt lange Unisono-Trillerketten der Streicher.




[1] 2hdg. Klavierauszug von Aug. Stradal, Edition Schuberth.

Streicher unisono.

mit Oktave

Weiter folgen besonders zarte Gegensätze, als zweites Thema ein schmeichelndes Widerspiel in *F* moll von zwei Soloflöten, wozu die erste Violine den Baß gibt.




Sodann folgt noch das alte Bläsertrio von zwei Oboen und Fagott. Die Gegensätze sind sehr stark, das zarte Gegenspiel eine Kammermusikwirkung, die in unsern großen Sälen im Effekt versagen muß.




Die Mittelsätze sind nach alter Weise kurz (27, 20, 39 Takte), der der *D* dur-Sinfonie steht in *Es* dur, einer der vielen Züge des genialen sich Gebahrens!

Wie in der Berliner Sinfonie überhaupt fehlt auch bei Phil. Emanuel das Menuett. Der dritte Satz der *Es* dur-Sinfonie bietet ein vorwiegend graziöses Allegretto statt des an dieser Stelle üblichen übermütigen Presto. Wie später der Hamburger Brahms das Scherzo in ein Allegretto gemildert hat, so hier der in Hamburg wirkende Ph. Em. Bach das Finale der italienischen Sinfonie. Es fehlt dem Allegretto des letztern übrigens trotz dem gemäßigten Tempo nicht an Gegensätzen, namentlich rasselnde 32stel-Passagen der Violinen bieten sie kräftig, zum Schluß fällt noch eine überraschende punktierte Figur ein. Es ist ein seltsames Gemisch von Rokoko und Geniewesen. Bei all dem Aufflackern der Kontraste kommt es doch selten zu einem anhaltenden gleichmäßig warm brennenden Feuer, wie Raketen verpuffen die Effekte.

Zur Form ist anzumerken: Der erste Satz hat keine Wiederholungszeichen, geht vielmehr in einem Zug durch. Dagegen bildet er doch den Sonatensatz deutlich vor mit erstem und zweitem Thema, Durchführung und darauffolgender Reprise, in der das erste und das zweite Thema wieder gebracht werden. Dieses Wiederbringen des Themenmaterials im dritten Teil ist namentlich als letzte Ausgestaltung der äußeren Form wichtig, es wird auch hier in dem kunstvollsten Satz der freien Instrumentalkomposition das Schema *a*-*b*-*a*, das ein Urschema aller Musik zu sein scheint, zugrunde gelegt. Der besondere Reiz liegt dann freilich in der freien Behandlung und der manigfach umspielenden und überkleidenden Variation.

Das Normale für Phil. Em. Bach ist noch die alte Art, die Durchführung mit dem auf die Dominante versetzten Thema beginnen zu lassen; das Muster hierfür gibt die bekannte *D*dur-Sinfonie. Hier zeigt sich ferner besonders schön die Kunst, ein prägnantes Motiv zur Grundlage, zum treibenden Element eines ganzen Satzes zu machen.

Das Geniewesen tritt in den Modulationen hervor. Ganz unvermittelt rückt Ph. Emanuel am Schluß des *D*dur-Allegro mit ein paar Takten nach *Es*dur, in welcher Tonart das Largo steht.

Als in mehrfacher Beziehung interessant und typisch verdient das Kopfthema der *F*dur-Sinfonie hervorgehoben zu werden:




In der Energie, die von Stufe zu Stufe mit der Grundphrase hinaufrückend sich steigert, ist es ein echter Phil. Em. Bach. Die Septimensprünge hat es mit vielen Themen der norddeutschen Schule gemeinsam. Diese Art der Themenbildung erinnert noch an die alte markante Bildungen liebende Fugenthematik. Nicht zu verkennen ist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Thema zum Finale von Beethovens *D*dur-Sinfonie, worauf schon Stradal hingewiesen hat[1].

Zwei der Quartettsinfonien von Phil. Emanuel hat H. Riemann herausgegeben. Sie zeigen das gleiche bunte Bild mit vielerlei Überraschungen wie die voller instrumentierten Sinfonien; die eine in *A*dur z. B. beginnt klangspielerisch, wie es allgemeiner Brauch der Zeit:




[1] Vgl. ferner H. Jalowetz, Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Phil. Em. Bach. Sb. d. IMG. 12. Jahrg.

K. H. Bitter, K. Ph. Em. und W. Friedemann Bach und deren Brüder, Leipzig 1868.

H. Riemann, Präludien und Studien, Bd. 3. 1900. Die Söhne J. S. Bachs.

R. Steglich, K. Phil. Em. Bach und G. Aug. Homilius, Bachjahrbuch 1915.

um dann gleich in einen tiefsinnigen Ton zu verfallen:



Auch diese Sinfonien enthalten eine Fülle interessanter und selbst genialer Einfälle; aber als Ganzes vermögen sie so wenig zu befriedigen wie die übrigen. — Angemerkt mag noch werden, daß J. Ad. Hasse eine *E*moll-Sinfonie von Phil. Em. Bach für die beste hielt, die er in seinem Leben gehört[1].

Der norddeutschen Schule beizuzählen ist auch der Bückeburger J. Christoph Friedrich Bach, von dem eine 1770 datierte Sinfonie in Berlin liegt, die mit ihrem schwungvollen stürmischen Anfang schon auf die Ouvertüren von C. M. von Webers hindeutet.




Von Friedr. Wilh. Zachariae, dem bekannten Dichter, liegen ebenfalls in Berlin drei Sinfonien, die sich durch interessante, gewählte Themen mit einem romantischen Einschlag, namentlich auch mit Vorliebe für Chromatik, auszeichnen[2]. Zachariae zeigt sich als denkender Künstler, der den Gemeinplatz meidet, wie die folgenden an Balladenton gemahnenden Themen beweisen.




[1] Nach Burney, Reise II. S. 257

[2] Sammlung einiger musikalischen Versuche. 2 Teile. Leipzig 1760 und 1761. Im ganzen sechs in Klaviersatz veröffentlicht. 3 Abschriften in d. Kgl. Bibliothek Berlin.

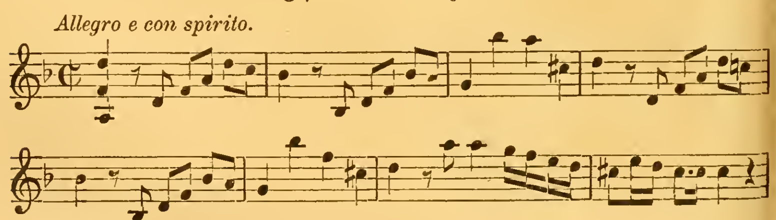



Als interessante Erscheinung ist hervorzuheben der etwas jüngere J. Friedr. Reichardt, von dem die autographen Partituren dreier Sinfonien in Berlin liegen. Eine *D*moll-Sinfonie aus dem Jahre 1773 fängt sinnend ernst mit langen Noten an, mit einem Thema mit charakteristischem Septsprung, wie er bei den Berlinern häufig vorkommt, an Fugenthemen erinnernd. Das Tempo jedoch ist Allegro di molto, und dieses kommt auch unmittelbar anschließend in unablässigem Fortstürmen zum Ausdruck, das Bild von dem leidenschaftlichen Reichardt steht vor uns, wie man es aus seiner Selbstbiographie kennt.




Erst der Schluß des Satzes mündet wieder in die elegische Melodie ein. Die Sinfonie hat ein Menuett und ist viersätzig, sie zeigt, daß die Berliner nun auch die moderne Form annehmen.

Flüchtig geschrieben, zum Teil nur skizziert, ist eine Praga 1775 datierte *F*dur-Sinfonie; die bedeutendste Leistung ist ohne Zweifel eine zweite (nur dreisätzige) *D*moll-Sinfonie aus »Berlin 1776«, die im ersten Allegro con spirito einen kraftvoll leidenschaftlichen Ton anschlägt, wie er zu jener Zeit noch selten war:



dieses interessante Material wird konsequent festgehalten und ausgenützt. Es folgt ein Andante,




wie es poetisch verklingt, das gemahnt an Reichardts beste Lieder:



Das Finale nimmt den leidenschaftlichen Ton wieder auf, erreicht aber in seiner Durchführung nicht die Höhe des ersten Satzes.

Eine 1777 datierte *D*dur-Sinfonie scheint mir konventioneller zu sein.

## Die sächsische Schule.

Mehr als eine Nebenschule von geringerer Bedeutung ist die sächsische anzusehen. Ihr großes Haupt ist der gefeierte Opernkomponist, lange Zeit der gefeiertste von allen überhaupt, Joh. Adolf Hasse. Formal kommt er wenig aus den bequemen Geleisen der Italiener heraus, aber in plötzlich aufblitzenden Einfällen, in geistreichen Wendungen erkennt man doch oft die bedeutende Persönlichkeit. Interessant ist die Ouvertüre zu »Piramo e Tisbe«, die zwar noch auf den Ton der alten französischen Ouvertüre gestimmt ist, in der Anordnung der Sätze aber bereits an die Haydnsche Sinfonie erinnert: Nach dem üblichen Grave mit anschließendem Allegro folgt ein idyllenartiges Andantino und zum Abschluß ein kräftiges homophones Allegro[1].

Joh. Adam Hiller, der Singspielkomponist, ist fast wichtiger durch seine interessanten Urteile über die zeitgenössische Sinfoniekomposition denn als Komponist, indem seine instrumentale Thematik zumeist schwach, rhythmisch farblos erscheint. Er hat auch 1761 und 1762 eine bemerkenswerte Sammlung von Sinfonien herausgegeben, die mit gekrönten Häuptern beginnt und vor allen Hasse bevorzugt[2].

Weichlich und dürftig muten die Sinfonien von Joh. Gottl. Naumann, dem Dresdner Opernkomponisten an. Eine für zwei Orchester

[1] Abgedr. in G. Göhler: J. A. Hasse, 10 ausgewählte Orchesterstücke. Leipzig 1904. Ausführliches über Hasse bei Mennicke a. a. O.

[2] Raccolta delle megliore Sinfonie di più celebri Compositori di nostro tempo, accomodato all' Clavicembalo.

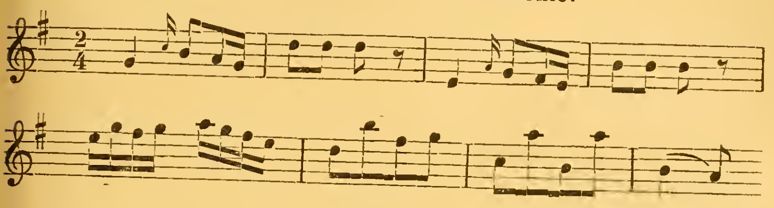
Raccolta I. Nr. I—VI enthält Sinfonien von Friedr. dem Großen, Prinzessin Maria Antonia, Kurfürstin von Sachsen (Il trionfo della Fedeltà), Joh. Ad. Hasse (Eroe Cinese), C. H. Graun (Fetonte), J. Ph. Kirnberger, Joh. Ad. Hasse (Ciro riconosciuto) (Dresden, Mus. Königsberg).

Raccolta II. Nr. VII—XII. Komp. v. Rodewald, G. F. Müller, Wiedner, Wagenseil, Adam, Joh. Adam Hiller.

Raccolta III. Nr. XIII—XVIII. Sinfonien von Phil. Em. Bach, Georg Benda, J. Ad. Hasse, Wagenseil, Joh. Gottl. Graun, Leopold Mozart. Leipzig 1761 (Dresden, Mus.).

Raccolta IV. Nr. XIX—XXIV. Sinfonien von Joh. Heinr. Rolle, Leop. Hoffmann, Harrer, Holzbauer, J. A. Hasse und Wagenseil 1762. Leipzig, Breitkopf.

(Mskr. in der Kgl. Bibliothek Berlin), die Einleitung zur Serenata »Bell' aure« wendet die reichen Mittel bequem klangselig an, immerhin finden sich da hübsche Instrumentationseffekte. Unvermutet tritt Naumann gelegentlich aus seiner Rührseligkeit heraus und schreibt fidel, wie im Finale einer *G*dur-Sinfonie:



Der sächsischen Schule gehören ferner an der Thomas-Kantor Harrer in Leipzig, Gerlach in Leipzig, die Dresdener: der Hofkomponist Schürer, der Kammermusiker Neruda, Röllig, Horn, Musiker des Grafen von Brühl, die Organisten Krebs in Altenburg und Hoffmann in Breslau, die Gothaischen Kammermusiker Hattasch und Hempel, Gebel in Rudolstadt, Wirbach in Breslau.

## Die Wiener Schule.

An der Spitze der Wiener Schule steht J. J. Fux, der, als die Scarlattische Form nach Deutschland herüberkam, in der Opernsinfonie den Ton angab und in Wien einen gediegenen Stil anbahnte, der auch von den dort wirkenden Italienern, den Conti, Caldara, Bononcini, Porsile, wie wir gesehen haben, eingehalten wurde. Das Haupt der jüngern Wiener Schule — man könnte sagen der mittlern, zwischen Fux und Haydn — ist Matthias Georg Monn. Wie die Mannheimer löst er die Sinfonie von der Oper los; andere tun es mit ihm, aber er ist der eigenartigste und derjenige, der am konsequentesten die neue Form anbahnt. Von seinen Genossen wären hauptsächlich zu nennen J. A. G. Reutter jun., G. Chr. Wagenseil, M. Schlöger, J. Starzer und Joh. Christoph Monn (oder Mann, wahrscheinlich ein Bruder von Matthias Georg).

Von M. G. Monn haben sich 24 Sinfonien erhalten[1], sie sind, bis auf eine einzige Ausnahme einer viersätzigen mit Menuett, drei-

[1] Veröffentlicht davon 6 in den beiden Bänden »Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750«, Österr. Denkm. XV. 2, bearbeitet von K. Horwitz und K. Riedel, und XIX. 2 bearb. von W. Fischer. Eine im ersten Band mitgeteilte *Es*dur-Sinfonie ist wahrscheinlich von dem jüngern Joh. Christoph Monn.

sätzig. Ein Satz zeigt meist schon die moderne Sonatenform mit erstem und zweitem Thema, Durchführung und Reprise. Die Seitensätze bringen häufig Sequenzen in der Molltonart der Dominante, durchsetzt mit kontrapunktischen Manieren, und zeigen darin eine frappante Ähnlichkeit mit den Seitensätzen in Haydns Jugendsinfonien. Möglicherweise haben Monn, wie vielleicht auch den Mannheimern, für die vollentwickelte Sonatenform die Triosonaten von Pergolesi, die um 1731 komponiert wurden, als Vorbild gedient. Wenn M. G. Monn in den großen Zügen der Form ganz modern ist, so zeigt doch seine Thematik noch die alte, mehr nur floskelhafte Art, und stark neigt er zu kontrapunktischer Gestaltung. Er scheut sich noch, kühn und ungebunden ins moderne Fahrwasser hineinzuspringen; seine Form stellt eine Vermittlung dar zwischen alt und neu, wertvoll und gediegen ist seine künstlerische Arbeit alter Art.

In den langsamen Sätzen verbirgt sich oft unter der graziösen Form der Zeit ein tiefsinniger Zug; besonders interessant ist das Larghetto einer *D*dur-Sinfonie, das in der Form einer allerdings stark stilisierten Rezitativszene gehalten ist. Schon bei Conti und Caldara haben wir das Rezitativ gefunden, die Vorliebe dafür zieht sich durch die ganze Wiener Schule bis zu Haydn und Beethoven.

Öfter werden Monns Sinfonien durch einen langsamen Einleitungssatz eröffnet, in denen mannigfaltige Stimmungen in bedeutungsvoller Weise antönen; ein tieferer Geist tritt mit diesem, aus der französischen Ouvertüre gewonnenen, aber freier entwickelten Einleitungssatz in die Sinfonie ein.

Eine »Servizio di Tavola« betitelte Suite von K. G. Reutter (jun.) aus dem Jahre 1757 zeigt, welchen großen Reiz damals die neue Sinfonieform ausgeübt haben muß; sie setzt sich zusammen aus Intrada, Larghetto, Menuett und Finale; die Suite hat also hier vollständig die Zusammensetzung der Sinfonie angenommen; nur ist die Intrada natürlich kein Sinfoniesatz, sondern ein sogar nur recht äußerliches Präludium. Auch eine Partita von M. Schlöger und Divertimenti von dem vor allen bedeutenden Starzer sind ähnlich in der Folge der Sätze; von den Sinfonien dieser Meister ist noch nichts zugänglich geworden.

Eine *D*dur-Sinfonie von Chr. Wagenseil — es ist die interessantere von zwei in Partitur neuveröffentlichten[1] — beginnt in dieser Weise:

---

[1] Wie die vorgenannten Werke: Österr. Denkm. XV. 2.



mit zierlichem kontrapunktischem Spiel; den modernen Stil, der ein scharfumrissenes Kopfthema an der Spitze verlangt, hat Wagenseil noch nicht sich zu eigen gemacht. Sinnige, anmutige Züge finden sich bei ihm vielfach, auch kantable Elemente, er ist eine Natur, die auf Mozart hinweist. Mozartsche Kantabilität tönt auch schon an bei Michael Haydn und F. Gaßmann. Michael Haydn hat in der Geburtsstadt Mozarts gewirkt, und man wird seine Verwandtschaft mit dem jüngern und genialern Meister wohl zum Teil auf die Gleichartigkeit der Einflüsse zurückführen dürfen, auf Salzburg mit seiner Schönheit von Stadt und Land, der frohen und sinnigen Art seiner Bewohner und der leichten Zugänglichkeit für italienische Einflüsse. L. H. Perger[1] führt in seinem thematischen Verzeichnis der Sinfonien Michael Haydns 52 Nummern auf, entstanden in der Zeit von 1760 bis 1789; da Mozarts bedeutendste Werke erst in den 80er Jahren, seine drei großen Sinfonien erst 1788 entstanden sind, wird man kaum eine starke Beeinflussung des ältern Meisters durch den jungen annehmen dürfen. Auffallend sind die Züge der Verwandtschaft, z. B. wie der Anfang einer *Es*dur-Sinfonie (aus dem Jahre 1783) an das Thema der bekannten sog. Schwanengesangsinfonie von Mozart erinnert. Bei Feststellung der Verwandtschaft fällt zugleich freilich die viel simplere Art von Haydn auf, die in ihrer rhythmischen Bescheidenheit etwas hausbacken wirkt. Durch kontrapunktische Mittel, wie sie Mozart ebenfalls verwendet, regt Michael Haydn das Interesse zuweilen stärker an, die fugierten Schlußsätze von zwei *C*dur-Sinfonien sind bemerkenswerte Vorläufer der Schlußfuge in Mozarts Jupiter-Sinfonie.

Der tüchtige, zu seiner Zeit sehr geschätzte F. Gaßmann, liebt auch vor Mozart schon kantable Themen, in andern zeigt sich stark Wiener Eigenart im vielbeliebten Zweiachtel-Auftaktrhythmus.

Hier ist unmittelbar vor Haydn und Mozart auch Gluck zu nennen, dessen Opernsinfonien nachgewiesenermaßen auch im Konzert

---

[1] Österr. Denkm. XIV. 2. Der Band enthält eine Auswahl aus den Instrumentalwerken M. Haydns.

gespielt wurden[1], wie denn sein Name als Sinfoniekomponist auch in den Breitkopfschen Katalogen vorkommt. Gluck selbst hatte Gelegenheit seine Sinfonien außerhalb des Theaters aufzuführen, als er 1754 in Diensten des Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen stand.

Endlich folgende Namen, die sämtlich im Breitkopfschen Katalog von 1766 als Sinfoniekomponisten erscheinen: F. Aspelmeyer, Fauner, Malzard, Querfurth, Pirlinger, Stadtler und »Ziegler in Vienna«; die Böhmen Barta, Duschek, Karauschek, Micza; außerdem noch Leopold Ant. Kozeluch.

## Josef Haydn.

Aus dem Heer von Sinfoniekomponisten ragt Joseph Haydn als ein Riese hervor; himmelhoch erhebt sich sein Werk über die Massenproduktion seiner Zeitgenossen. Wenn auch der moderne homophone Stil von andern angebahnt und eingeführt worden ist, und Haydn als ein Vertreter desselben natürlich in die Entwicklung sich einreiht, so ist und bleibt er doch der Reformator der Sinfonie, der ihr Größe und Charakter, den Rang eines erstklassigen Kunstwerkes verliehen hat.

Die Reform Haydns bezog sich zunächst auf die Thematik, die er frei, reich, individuell gestaltete. Ein rauschender, hochtrabender Theaterton, ein vielfach hohles Pathos war an ihr haften geblieben, auch als die Sinfonie in Deutschland ins Konzert hinübergenommen worden war. Haydn lehnt sich in seinen Themen vielfach ganz naiv an die Volksmusik an, und dadurch tritt an Stelle des bis dahin vorherrschenden italienischen ein deutscher Grundton. Im Zusammenhang damit steht die Einführung des Menuetts. Schon die Mannheimer haben dieses Stück aus der deutschen Suite herübergeholt, schon bei ihnen regt sich in der Thematik gelegentlich freies selbständiges Empfinden; aber sie gehen in der Freiheit der Themengestaltung noch lange nicht so weit wie Haydn, die italienischen Muster schimmern auch bei ihnen stets noch durch, ganz abgesehen davon, daß selbst ein Johann Stamitz an Kraft und Originalität der Erfindung weit hinter Haydn zurücksteht und mit diesem gar nicht zu vergleichen ist. Von den Mannheimern und von M. G. Monn übernimmt Haydn die Form des ersten Sonatensatzes mit erstem und zweitem Thema, Durchführung und Reprise.

[1] A. Wotquennes thematisches Verzeichnis der Werke Glucks verzeichnet 9 »Sinfonien oder Ouverturen«, deren Partituren im Brüsseler Konservatorium sich befinden. Vgl. auch H. Pardall, Eine Sinfonie von Gluck, M. f. M. 25. Jahrg. 1893.

Allmählich, bei wachsender Reife, verlegt er das Hauptgewicht immer mehr auf die Durchführung, bei der er sich der motivischen Entwicklung bedient. Er bildet damit den freien, durchsichtigen, homophonen Stil, den die Italiener, die Mannheimer, Phil. Em. Bach begründet haben, konsequent weiter und vertieft ihn in ungeahnter staunenerregender Weise. Haydn war ein ebenso scharfer als reicher Geist, einer der glänzendsten Vertreter der Art des 18. Jahrhs. Es ist eine dialektische Kunst, die er mit der im großen angewendeten motivischen Entwicklung entfaltet. Diese findet sich früher schon namentlich im Virtuosenkonzert, Anfänge dazu auch in den Sinfonien von Sammartini u. a. In Haydns Händen wurde sie für die Sinfonie zu einem Sauerteig. Der Meister greift kleine, scheinbar nebensächliche Motive aus seinen Themen heraus, dreht und wendet sie und verbindet sie neu, so daß in logischer Entwicklung stets neuer Inhalt entspringt und die Sinfoniesätze zu großen Gemälden oder bewegten Dramen, zuweilen auch zu grandiosen Humoresken werden. Bekanntlich ist Haydn besonders groß in der Kunst witzig umzudeuten, durch Überraschung zu erheitern.

Die motivische Entwicklung entfaltet sich namentlich in den Eröffnungs- und den Schlußsätzen; die ersten stehen stets, die letztern zuweilen in der Form des Sonatensatzes, für die letztern wählt Haydn häufig die Rondoform, die an Stelle der früher üblichen menuett- oder giguenartigen Gestaltung tritt. Mit der beweglichen motivischen Entwicklung hängt zusammen die bunte, rasch wechselnde, von Instrument zu Instrument springende Orchestration, die erst Haydn völlig im modernen Sinn entwickelt hat. Das Cembalo, dem bis dahin noch seine ständige Stellung im Orchester bewahrt geblieben war — Phil. Em. Bach verlangt es noch ausdrücklich — wird bei Haydn nach und nach überflüssig.

Den langsamen Satz hält Haydn mit Vorliebe in Variationenform. Diese tritt neu in die Sinfonie ein; welche Rolle sie in der deutschen Suite des 17. Jahrh. gespielt, haben wir gesehen. Ihre Wiedereinführung in die Orchestermusik hatte Bedeutung nicht nur für Haydn, sondern für die ganze weitere Entwicklung der Sinfonie, wofür Beethoven und Brahms deutlich genug zeugen. Wie schon Monn zuweilen, schickt Haydn seinen Sinfonien öfter eine langsame Einleitung voraus, die ihr Vorbild in der französischen Ouvertüre hat, aber freier und tiefer behandelt ist. In den meist mehr ländler- als eigentlich menuettartig geformten Menuetten hat er vielfach schon in freien humoristischen Bildungen dem spätern Beethovenschen Scherzo vorgearbeitet.

Nach dem thematischen Verzeichnis von Mandyczewsky in der Gesamtausgabe[1] lassen sich von Haydn 104 verbürgt echte Sinfonien nachweisen, von 36 ist es zweifelhaft, ob sie von Haydn herrühren, und 26, die unter seinem Namen umgehen, sind nachgewiesenermaßen fälschlich ihm zugeschrieben. Auf Bestellung hat Haydn seine sämtlichen Sinfonien, von der ersten bis zur letzten, geschaffen. Im Jahre 1759, als 27jähriger Mann, wurde er Kapellmeister des Grafen Morzin, und für diesen komponierte er seine erste Sinfonie. Man darf annehmen, daß es seine erste ist, weil Haydn immer für das Bedürfnis arbeitete, nicht wie die modernen Komponisten ins Blaue hinein oder vielmehr sub specie aeternitatis. Sie steht in *D*dur, der Tonart, in der die Streichinstrumente besonders gut klingen, in der im 18. Jahrh. auch die Trompeten standen, und die darum in jener Zeit, die von natürlichen Voraussetzungen ausging, besonders beliebt war. Die erste und die letzte Sinfonie Haydns stehen in *D*dur, und er hat im ganzen 21, wenn man die zweifelhaften mit hinzuzählt, 31 Sinfonien in dieser Tonart geschrieben.

Schon das Erstlingswerk weist charakteristische Züge auf. Das Kopfthema




verläuft melodisch zwar sehr einfach in der Tonleiter, in seiner rhythmischen Eigenwilligkeit, die vom gleichmäßigen italienischen Opernklingklang absticht, verrät es aber sofort den schärfern Geist.

[1] Die geplante Gesamtausgabe (Breitkopf u. Härtel) hat es bis jetzt leider erst auf drei Bände gebracht, umfassend die ersten 40 Sinfonien. Vgl. dazu H. Kretzschmar, Die Jugendsinfonien Haydns. Jb. d. Musikbibliothek Peters 1908. Ein Teil der Haydnschen Sinfonien ist vielfach in Stimmen und in Partitur herausgeg. worden, eine vollständige Übersicht ist hier unmöglich, man findet sie bei L. Schmidt, Joseph Haydn, zweite vom Verfasser revidierte Auflage. Berlin 1906. Die ersten Partiturdrucke gaben heraus Le Duc in Paris 1810 (26 Nummern) und Breitkopf in Leipzig, der nach Pohl (II. S. 282) Le Duc noch zuvorgekommen war. Hauptsächlich benutzt wurde lange Zeit nur die Breitkopfsche Ausgabe, die außer den 12 Londoner Sinfonien noch zwei Pariser enthält, *D*dur Nr. 86, *G*dur Nr. 88. Im nachfolgenden wird stets nach der Nummerierung im thematischen Katalog der Gesamtausgabe zitiert.

Das zweite Thema in *A*moll hebt sich eindrücklich ab, eine kleine Durchführung ist bereits vorhanden, die Reprise jedoch noch gekürzt und frei. Kostbar, wie in dem liederartigen Andante mit seinem, äußerlichen Komplimenten gleichenden Thema ganz unvermutet ein Stockung verursachender Sekundakkord (auf *G* nach *A*dur) eintritt, der überraschend spaßhaft wirkt!





Die Stelle erinnert an das Duett zwischen dem Grafen und Susanne im dritten Akt von Mozarts Figaro mit dem versehentlichen »Nein« der letztern.

Als Haydn Kapellmeister des Fürsten Esterhazy geworden, komponierte er, von 1761 ab, jährlich mehrere Sinfonien, zuweilen bis zu einem halben Dutzend, doch das scheint dem Hunger jener Zeit noch nicht genügt zu haben; wenigstens ließ ihm der Fürst 1765 eine Mahnung zugehen, Haydn solle im Komponieren fleißiger sein[1]. Aus dem Jahre 1761 haben sich vier Sinfonien erhalten, in *C*dur, *G*dur, *D*dur und *A*dur.

Von diesen ersten ist die letzte (*A*dur Nr. 5) besonders hervorzuheben; sie beginnt mit einem dramatisch belebten Allegro voll fortstürmenden Elans




das unterbrochen wird durch ein zärtliches zweites Thema, in das eine Baßfigur wiederum in wütendem Ton hineinfährt.

---

[1] Pohl, J. Haydn, I. 248.




In den Mittelsätzen spielen die Hörner eine Rolle, so im zarten Triolentrio des lustigen Menuetts und im waldesfrommen, innig feierlichen Adagio, der Perle der ganzen Sinfonie.

Ein in der österreichischen Sinfonie zu Durchführungen besonders beliebtes Motiv findet sich im Finale der dritten Sinfonie in *G* dur



Monn liebt es, bei Haydn kehrt es wieder in der *E* dur Nr. 12, *Es* dur mit Paukenwirbel (Nr. 103). Unsere *G* dur ist die erste viersätzige, sie wurde im Katalog von Breitkopf 1763 als die erste von Haydns Sinfonien angezeigt.

Vielleicht um dem Fürsten Nicolaus Esterhazy, der im Jahre 1762 die Regierung angetreten hatte, eine besondere Huldigung darzubringen, hat Haydn die durch eigenartige Form, besondere Tiefe und besonderen Glanz sich auszeichnenden Sinfonien Le Matin, Le Midi und Le Soir komponiert. Oder er hat einen Auftrag seines Brotherrn besonders würdig haben ausführen wollen; Dies[1] sagt nämlich, Haydn sei vom Fürsten beauftragt worden, die vier Tageszeiten zum Vorwurf einer Komposition zu wählen. Vielleicht aber, und sogar wahrscheinlich, ist es ein Irrtum, wenn Dies weiter meint, Haydn hätte sie in Form von Quartetten gesetzt, die sehr wenig bekannt seien, unsere Sinfonien sind es wohl vielmehr, die dem Auftrag des Fürsten entsprochen haben[2].

Die bedeutendste ist Le Midi (Nr. 6 *C* dur), in der dem vollbesetzten, mit Flöten und Hörnern ausgestatteten Orchester ein Konzertino von zwei Violinen und Violoncell gegenübergestellt wird.

---

[1] Dies, Biogr. Nachrichten von J. Haydn. 1810.
[2] Pohl, J. Haydn, S. 229, Dies S. 44.

Dem Adagio wird eine packende, farbig harmonisierte Rezitativszene vorausgeschickt, dem ersten Allegro geht ein einleitendes Adagio voraus. Haydn zeigt sich in diesen merkwürdigen von der Regel abweichenden Formen, die er tiefsinnig durchdringt, als ein Nachfolger von Monn, sein Werk, von unleugbarer Größe, ist aber einheitlicher als seine Vorläufer. Es hat seine dauernde Kraft in vielen modernen Aufführungen erwiesen.

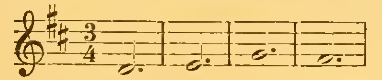
»Le Matin« gibt eine ohne Zweifel als Sonnenaufgang zu deutende langsame Einleitung, im übrigen hauptsächlich pastorale Musik mit Naturklängen, in »Le Soir« interessiert besonders das Finale, »La tempesta«, wo Haydn das seit den Zeiten der englischen Virginalmusik beliebte Problem der Sturmesschilderung behandelt und in noch sehr bescheidener Weise löst.

Ins gleiche Jahr 1762, in dem die Tageszeitensinfonien entstanden sind, fallen die Sinfonien Nr. 9 *C*dur, 10 *D*dur, 11 *Es*dur. Die *C*dur ist übermütig launisch, die *D*dur altväterisch gemütlich und läßt an Beethovens Achte denken. In der *Es*dur stellt Haydn die Sätze um, an erster Stelle finden wir ein Adagio cantabile, mit Rokokotriolen reich verschnörkelt, dann folgen Allegro, Menuett, Finale Presto.

Im Jahre 1763 ist der Vater Haydns gestorben; ein Abglanz der Stimmung des Sohnes ist vielleicht das tiefsinnige *E*moll-Adagio mit seinen dramatischen Zwischensätzen aus der *E*dur-Sinfonie dieses Jahres. Eine *D*dur-Sinfonie Nr. 13 des gleichen Jahres bringt im ersten Satz den typischen österreichischen Rhythmus:



im zweiten, einem Adagio cantabile, ein Violoncellsolo, und das Finale ist gebaut über das gregorianische Viernotenthema



das Mozart besonders liebte, und das jedermann bekannt ist aus dessen Jupitersinfonie.

Vor 1764 entstand eine *A*moll-Sinfonie Nr. 14 und eine fünfsätzige *D*dur Nr. 15. Die erstere bringt im Andante zum erstenmal die Melodieverdoppelung in Violine und Violoncell, die Haydn eingeführt haben soll. Als falsche Oktavenfortschreitung wurde sie ihm teilweise übel vermerkt; aber schon Junker[1] meint dazu:

[1] Portefeuille 1792. S. 67.

»Daß er eigentlich den Oktavengang eingeführt, ... ist mir lieb, denn er kann oft, ohne Rücksicht auf Richtig- oder Unrichtigkeit große Wirkungen hervorbringen.«

Große Wirkungen erzielt Haydn damit im Andante einer folgenden Sinfonie in *B*dur Nr. 16. Sie ist um 1764 komponiert, wie auch die folgenden *F*dur Nr. 17, *G*dur 18, *D*dur 19 und *C*dur 20. Nr. 17 enthält ein besonders reizvolles *F*moll-Andante:




Nr. 18 und 19 nähern sich im Charakter vielfach der Suite, sind ballettartig.

Dem Jahr 1764 gehören an die Sinfonien Nr. 21 *A*dur, 22 *Es*dur »Der Philosoph«, 23 *G*dur und 24 *D*dur. Nr. 22 »Der Philosoph« hat seinen Beinamen vielleicht vom feierlichen ersten Satz, einem Adagio, in dem die Waldhörner, abwechselnd mit zwei englischen Hörnern, die hier als etwas Außergewöhnliches verlangt werden, eine hymnenartige Melodie vortragen, die vom Streichorchester (con sordini) kontrapunktiert wird. Im Charakter ein Vorläufer des Gesangs der Wächter in der Zauberflöte.

Um 1765 entstanden Nr. 25 *C*dur (mit tiefsinniger langsamer Einleitung), Nr. 26 *D*moll »Lamentatione« und 27 *G*dur. Nach Pohl bezeichnet man die *D*moll-Sinfonie fälschlicherweise manchmal auch mit dem Namen »Weihnachtssinfonie«. Sie heißt Lamentation, weil der langsame Satz die Melodie der »Lamentatio Jeremiae« des gregorianischen Chorals, deren Vortrag in der Charwoche üblich ist, enthält. Oboe und zweite Violine spielen sie, eigenartig umrankt von der ersten Violine. Diese Sinfonie schließt mit dem Menuett, es scheint, daß das Finale verlorengegangen ist.

1765 entstanden Nr. 28 *A*dur, 29 *E*dur, 30 *C*dur »Allelujah« und 31 *D*dur »Mit dem Hornsignal«, »Auf dem Anstand«. Die *A*dur-Sinfonie erregt darum besonderes Interesse, weil der erste Satz das Beethovensche Klopfmotiv der *C*moll-Sinfonie durchführt



und zwar ausschließlich und mit großer Konsequenz, in dem Satz von 164 Takten fehlt es nur etwa in zwölfen. Das Finale nimmt sich aus wie eine Vorstudie zum Finale der *G*dur-Sinfonie mit dem Paukenschlag. Auch die *E*dur-Sinfonie zeichnet sich durch ein großes Finale aus. Das ebenfalls groß ausgeführte der Sinfonie 31 »Mit dem Hornsignal« bringt Variationen, sie sind von glänzender Wirkung und als Vorboten der großen Finalvariationen eines Beethoven und seiner Nachfolger historisch bedeutungsvoll. Die *C*dur-Sinfonie 30 hat ihren Namen »Allelujah« wahrscheinlich von dem auf jubelnde Figuren gebauten ersten Satz.

Vor 1766 wurde geschaffen Nr. 32 *C*dur, vor 1767 33 *C*dur, 34 *D*moll (mit umgestellten Sätzen, bedeutendes Adagio am Anfang!). Einen besonders glücklichen Wurf tat Haydn im Jahr 1767 mit der vom 1. Dezember datierten, durchwegs bedeutenden *B*dur-Sinfonie Nr. 35 mit folgendem Anfang:

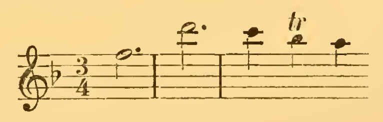



Vor 1769 entstanden eine besonders stolz angelegte, mit Violin- und Violoncellsolo wieder wie die Tageszeitensinfonien zum Konzert hinneigende *Es*dur-Sinfonie Nr. 36 und zwei *C*dur-Sinfonien Nr. 37 und 38. Die stürmende letztere ist vielleicht mit dem Eisenstädter Brand von 1768 in Verbindung zu setzen, ein Niederschlag von dort Erlebtem?

Vor 1770 fällt Nr. 39 *G*moll, die im ersten Satz ein Grundmotiv




mit großer Konsequenz festhält, und Nr. 40 *F*dur, worin Mozartsche Kantabilität anklingt:




Vor 1771 entstanden Nr. 41 *C*dur und Nr. 42 *D*dur, vor 1772 Nr. 43 *Es*dur »Merkur« und 44 *E*moll »Trauersinfonie«.

Mit dieser »Trauersinfonie« — sie hebt leidenschaftlich in dieser Weise an




beginnt eine Reihe romantisch gefärbter Werke, die Haydn von einer ganz neuen, wenig gekannten Seite zeigt, Haydn als Vertreter des Sturms und Drangs[1]. Obwohl er in Eisenstadt weitab von den Zentren der Gärung im deutschen Geistesleben sich befand, scheint die Bewegung ihn doch erreicht und mitentflammt zu haben. Vermittelnd wirkten vielleicht die Schauspieltruppen, die auf dem Schloß Esterhaz mehrfach zu Besuch waren, 1770 und 1771 Franz Passer, 1772 Karl Wahr, bei dem der Shakespeare-Bearbeiter Chr. L. Seipp sich befand. Durch sie machte Haydn im Laufe der Jahre Bekanntschaft mit Werken wie König Lear, Hamlet, Götz von Berlichingen, Stella, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, Fiesco, Kabale und Liebe, Maria Stuart, was nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen sein kann. Er schrieb selbst auch Schauspielmusiken zu Hamlet, Lear, Götz von Berlichingen.

Im Herbst 1772 wurde die bekannte charakteristische Abschiedssinfonie, Nr. 45 *Fis*moll komponiert, bekanntlich zu dem Zweck, dem Fürsten anschaulich zu machen, wie die Musiker von dem Landgut Esterhaz nach Hause zu ihren Familien sich sehnten, von denen sie sich hatten über den Sommer trennen müssen. Schon die Tonart *Fis*moll ist außergewöhnlich, in der Durchführung des stürmischen ersten Satzes taucht eine freundliche Melodie in Dur auf, die wohl an das Glück in der Heimat erinnern soll. Adagio und Menuett spinnen Gedanken ähnlicher Art weiter. Düster, wieder in *Fis*moll, setzt das Presto-Finale ein; es geht über in das charakteristische schließende Adagio (*A*dur, dann *Fis*dur), in dem ein Instrument nach dem andern abgeht, und das mit zwei Soloviolinen in zartester Weise verklingt. — Daß der Fürst den feinen Scherz, die genial in Musik gekleidete Bitte verstand, ist bekannt, die Musiker durften nach Hause reisen.

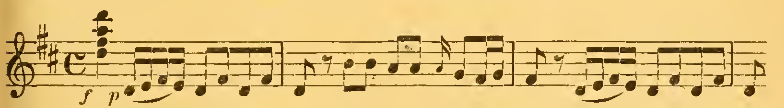
Dem Jahr 1772 gehört auch die energische, fast wilde *H*dur-Sinfonie Nr. 46[2] an, in der bereits mit sicher berechneter poetischer Wirkung im Finale das Menuett nochmals erklingt, die also, wie Dittersdorfs *C*dur-Sinfonie, nur poetisch feiner, einen Zug von Beethovens Fünfter vorwegnimmt. Ebenfalls 1772 reiht sich die

[1] Vgl. hierzu F. de Wyzewa, A propos du Centenaire de la mort de J. Haydn. Revue des deux Mondes. 15. Juin 1909. S. 935.

[2] Ausg. von Wüllner, Part. Nr. 1 (Rieter-Biedermann).

glänzende Maria Theresia-Sinfonie *C*dur Nr. 48 ein und eine *G*dur Nr. 47. Vor 1773 entstand die vorwiegend düstere, »La Passione« genannte *F*moll-Sinfonie Nr. 49, die ein breit ausgeführtes Adagio an die Spitze stellt und an zweiter Stelle das Allegro bringt.

Für das Jahr 1773 wird nur eine Sinfonie *C*dur Nr. 50 genannt, jedoch noch vor 1774 entstanden sind Nr. 51 *B*dur, 52 *C*moll, 53 *D*dur »L'impériale«, dem Jahre 1774 selbst gehören an Nr. 54 *G*dur, 55 *Es*dur »Der Schulmeister«, 56 *C*dur, 57 *D*dur. Vor 1775 fällt Nr. 58 *F*dur und in dieses Jahr Nr. 60 *C*dur »Il distrato«, geschrieben zu dem Lustspiel »Der Zerstreute« nach dem Französischen des Regnard. Es wurde am 6. Januar 1776 im Kärntnertortheater in Wien aufgeführt, wozu die privilegierte Realzeitung bemerkt: »Vor dem Lustspiel und zwischen einem jeden neuen Aufzug wurde eine neue analoge Sinfonie aufgeführt, welche eigentlich zu diesem Stück der berühmte Herr Joseph Haiden . . . verfertiget.« Vielleicht ebenfalls zu einem Schauspiel, zu »Die Feuersbrunst«, wurde die *A*dur-Sinfonie Nr. 59 geschrieben, die den Namen »Feuer-Sinfonie« trägt; sie ist vor 1776 entstanden. In diesem Jahr selbst Nr. 61 *D*dur, ein Werk, das in seiner leichten Faktur als typisch angesehen werden kann für den heitern, lebensfrohen Haydn der frühern Zeit, der noch keine besondere Tiefe anstrebt, aber von Einfällen übersprudelt. Charakteristisch ist gleich der sprühende Anfang, wo vom alten Pomp der italienischen Sinfonie nur noch der erste Schlag übriggeblieben ist:

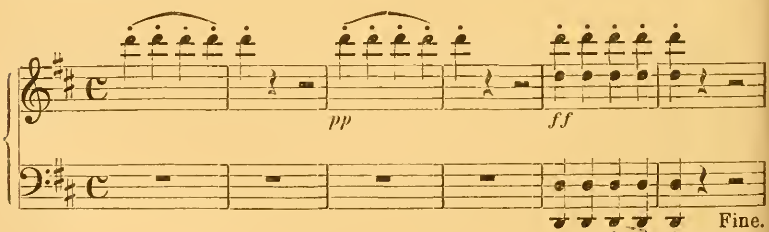



1777 reihen sich ein Nr. 62 *D*dur, und 63 *C*dur »La Roxelane«. Ihren Titel hat sie von einer französischen Romanze dieses Namens, die dem variierten zweiten Satz als Thema dient. Der erste Satz ist die Ouvertüre zu Haydns Oper »Il mondo della luna«. Diese Sinfonie soll sich zu ihrer Zeit besonderer Beliebtheit erfreut haben.

Vor 1778 entstanden zwei *A*dur-Sinfonien Nr. 64 und 65. Die zweite zeichnet sich durch ein frisches Naturstück, ein zartes Andante voller Überraschungen aus. Vor 1779 fallen Nr. 66 *B*dur, 67 *F*dur, 68 *B*dur, 69 *C*dur »Laudon«, 70 *D*dur. In dieser Zeit scheint in Haydn der Trieb nach Neuem, nach Bereicherung und Vertiefung frisch erwacht zu sein, er äußert sich zum Teil in äußeren Experimenten, zum Teil aber auch in innerlichem Gestalten, das bedeutungsvoll wird. Experimentierlustig ist Nr. 67 *F*dur;

am Schluß des Adagio wird vorgeschrieben »coll legno dell' arco«, und im Trio des Menuetts sind nur die beiden Violinen beschäftigt, die zweite gibt einen dudelsackartigen Baß mit nach *F* hinunter gestimmter *G*-Saite. Im Finale ist am Schluß eine populäre Melodie eingeflochten.

Nr. 69 *C*dur wurde dem siegreichen Heerführer Laudon gewidmet, als sie im Jahre 1783 bei Artaria erschien. Der festlich stolze erste Satz hat militärische Anklänge, so daß die Verbindung mit Laudon nicht unberechtigt erscheint. Die Druckausgabe erschien ohne das ursprüngliche Finale, später wurde ein neues beigefügt, Presto $^2/_4$, das in seinem Minore-Teil ein kleinstes Motivchen vielfach wiederholt und durchführt und bereits buchstäblich an Beethovens Pastoralsinfonie gemahnt[1]. Es zeigt sich hier schon der Haydn der späteren Zeit, der motivische Entwicklung anwendet. Kleine Anfänge motivischer Entwicklung finden sich auch schon in der *D*dur-Sinfonie Nr. 70; in der Hauptsache jedoch zeigt gerade dieses Werk, daß Haydn die Vertiefung zunächst noch auf anderem Weg, auf dem alten der strengen kontrapunktischen Arbeit suchte. Das Andante ist ein »Specie d'un Canone in Contrapunto doppio in Ottava«, d. h. der Variationensatz — er ist von ernstem würdigem Charakter — ist im doppelten Kontrapunkt durchgeführt. Auch das Finale ist »a 3 soggetti in Contrapunto doppio in Ottava« gearbeitet; mit dem Ernst der strengen Arbeit aber mischt Haydn ausgelassenen Übermut, als Einleitung und zum Schluß wird mit dem klopfenden Hauptmotiv ein tolles Spiel getrieben, einmal wird es gehaucht, dann gleich gepoltert; das kühnste ist der Schluß, wo, nachdem die Violinen allein das Motiv pianissimo gespielt, das ganze Orchester unisono fortissimo es noch einmal heraushaut:




»Man wird manchmal von einem Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt«, hat Haydn einmal zu Dies gesagt.

---

[1] Vgl. K. Nef, Haydn-Reminiszenzen bei Beethoven. Sb. d. IMG. 13. S. 336ff.

Vor 1780 zu setzen ist die *B*dur-Sinfonie Nr. 71, die in ihrem ersten Satz bedeutendere Anfänge der motivischen Entwicklung zeigt, jener Kunst Haydns, an der Hand eines Motivs blitzschnell von einer Stimmung in eine andere umzulenken. Das folgende Notenbeispiel, der Anfang des zweiten Themas, illustriert das Gesagte genügend:




Der Reichtum des ersten Satzes, mit einer kurzen, aber großzügigen langsamen Einleitung, mit den romantischen Gegensätzen im Allegro läßt bereits den großen Haydn vermuten.

Vor 1781 entstanden Nr. 72 *D*dur, 1782 Nr. 73 *D*dur »La chasse«. Diese letztere bedeutet wiederum einen Schritt vorwärts zur vollen Höhe. Die duftige und strahlende langsame Einleitung könnte man sehr wohl auf Erwachen des Waldes deuten, das tiefgründige Allegro bietet dann freilich mehr als bloße äußere Waldesstimmung. Das Andante ist eine unübertreffliche Idylle; einzig ist die Kunst Haydns, wie er aus einem harmlosen Liedchen einen Sinfoniesatz zu gestalten versteht, ohne prätenziös zu werden. Die Melodie hat Haydn seinem einstimmigen Lied »Wüßt' ich, daß du mich lieb« entnommen. Das Finale ist überschrieben »La Chasse«; es hat die Sinfonie berühmt gemacht; ursprünglich war dieser Satz bestimmt, den dritten Akt der Oper »La fedelta premiata« einzuleiten; die vorderen Sätze sind nachkomponiert. (Part. Rieter-Biedermann.)

Vor 1782 sind geschaffen worden Nr. 74 *Es*dur, 75 *D*dur, 76 *Es*dur, 77 *B*dur, 78 *C*moll. Die Nr. 75 *D*dur erweckt besonderes historisches Interesse, weil in ihr zum erstenmal unverkennbar der Einfluß Mozarts sich verrät, namentlich durch die

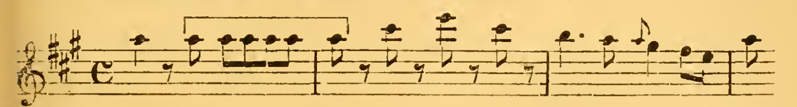
Beimischung eines elegischen Elements im ersten Satz, ausgedrückt hauptsächlich durch chromatische Wechselnoten, wie schon im Thema:




Die *C* moll Nr. 78 schlägt düster leidenschaftliche Töne an, wie man sie bei Haydn nur ausnahmsweise hört. (Part. Rieter-Biedermann.)

Es schließen sich an um 1783 Nr. 79 *F* dur, Nr. 80 *D* moll, um 1784 Nr. 81 *G* dur. 1784 erhielt Haydn von den Direktoren der Concerts spirituels in Paris den Auftrag, sechs Sinfonien zu schreiben; sie erschienen 1786 unter dem Titel »Répertoire de la Loge Olympique«. Es sind Nr. 82 *C* dur »L'ours«, 83 *G*-moll »La Poule«, 84 *Es* dur, 85 *B* dur »La Reine«, 86 *D* dur, 87 *A* dur. Die Namen sind hier nur von den Parisern den Sinfonien aufgeklebte Etiketten, keine Programmbezeichnungen. Eine Ausnahme macht L'ours, diese Sinfonie ist bedeutend im Finale, dem bekannten genialen Bärentanz. Wie die *G* moll-Sinfonie zu der Überschrift »La Poule« kam, ist nicht erfindlich; wer den Namen des Komponisten nicht wüßte, würde bei dem düstern Grundzug des Ganzen kaum auf Haydn schließen. Das Zwielicht, aus dem manchmal ganz dunkle Schatten unheimlich groß hervortreten, ist charakteristisch für das Werk, besonders drastisch in den unvermittelt wild hereinfahrenden Zweiunddreißigstel-Passagen des resignierten stockenden Andante. Im ersten Allegro folgt auf das mit Dissonanzen geschwängerte erste Mollthema nicht ein fröhlicher Gegensatz, wie man erwarten könnte; das zweite Thema ist zwar mit einer spitzigen Vorschlagsfigur pikant, aber keineswegs lustig. Wirkliche Lustigkeit kommt auch in den verrenkten Rhythmen und grollenden Läufen des Menuetts nicht auf, und wo im Finale endlich ländliche Heiterkeit, frohes Naturgenießen — man denkt an die Bauernchöre in Haydns Oratorien und Mozarts Opern — sich entwickeln wollen, da steigt plötzlich in der Durchführung der düstere Hintergrund nochmals auf, genial drastisch mit einfachen Mitteln der Instrumentation gezeichnet. Nr. 84 *Es* dur ist durch Vorklänge der Zauberflöte im Finale interessant. »La Reine« verwendet, wie früher schon »La Roxelane«, eine französische Romanze (La gentille et jeune Lisette) und zeigt im ersten Satz wieder den Einfluß Mozarts. Selbst für einen Haydn außergewöhnlich kapriziös ist die *D* dur Nr. 86. (alte Breitkopfsche Ausgabe Nr. 10) und in

ihrer Eigenart sehr bemerkenswert. Das kapriziöse Element macht vor dem langsamen Satz nicht halt; er ist im Gegenteil »Capriccio« überschrieben. Im allgemeinen tritt die motivische Entwicklung in diesen Pariser Sinfonien noch nicht stark hervor, das ändert sich Nr. 87 *A* dur, wo ein Klopfmotiv des ersten Themas



in reicher, freilich noch nicht so überraschender Weise wie in den spätern Meistersinfonien durchgeführt wird.

Auf der Höhe angelangt jedoch ist Haydn in der folgenden Sinfonie Nr. 88 *G* dur (alte Breitkopfsche Ausgabe Nr. 13), die ebenfalls noch dem Jahr 1786 angehört. Das Thema des ersten Allegro erinnert an das Finale von Beethovens Achter, die Variationen des folgenden Largo sind vollendet und gehören zum Tiefsten, was der Meister geschrieben; die Kunst, aus einem nichtssagenden Thema ein sprudelndes Raketenfeuer voll Scherz und Laune hervorzuzaubern, zeigt sich im Finale zum erstenmal in ihrer vollen Genialität.

Ernster, weniger humoristisch angelegt, mit einem Zug ins Romantische, sind die Überraschungen im Finale der *C* dur-Sinfonie Nr. 90, die auch ein besonders kontrastreiches, in einzelnen tragischen Momenten erschütterndes Andante besitzt. Sie wird um 1787 angesetzt, in die gleiche Zeit gehören Nr. 89 *F* dur und Nr. 91 *Es* dur; die letztere ist mit ihrem ganz kantabeln und chromatisch gewürzten, auch kontrapunktisch kunstreichen ersten Satz gleichsam eine Huldigung an Mozart; das Finale bringt in der Durchführung motivische Entwicklung mit an dieser Stelle überraschendem Tiefgang.

Das Jahr 1788 bringt die berühmte Oxford-Sinfonie Nr. 92 *G* dur, das klassische Werk, das alle die Haydnschen Vorzüge auf ihrer höchsten Stufe zeigt, namentlich auch im ersten Satz die motivische Entwicklung, ein Ausdrucksmittel von unerschöpflicher Kraft und Reichtum.

In die Jahre 1792/93 und 1794/95 fällt der Aufenthalt Haydns in England, wo er jeweilen für die Salomon-Konzerte in London sechs Sinfonien zu schreiben hatte. Die zwölf Londoner Sinfonien mit der Oxford und der *G* dur Nr. 88 sind die bekannten Werke, die heute den Ruhm Haydns ausmachen. Chronologisch gruppieren sich die Londoner folgendermaßen: 1791: Nr. 93 *D* dur

(Breitkopf 5, Glockensinfonie), 94 *G*dur (Br. 6 mit dem Paukenschlag), 95 *C*moll (Br. 9), 96 *D*dur (Br. 14); 1791/92: *C*dur (Br. 7), 1792: 98 *B*dur (Br. 8), 1793: 99 *Es*dur (Br. 3), 1794: 100 *G*dur (Br. 11, Militär), 101 *D*dur (Br. 4, Die Uhr), 1794/95: 102 *B*dur (Br. 12), 1795: 103 *Es*dur (Br. 1 mit dem Paukenwirbel), 104 *D*dur (Br. 2).

Die bekanntesten Sinfonien Haydns sind die letzten drei, abgesehen von der Militär- und der Sinfonie mit dem Paukenschlag, welche zum Teil äußern Gründen ihre Beliebtheit verdanken. Die letzten drei sind auch offensichtlich und unbestreitbar die vollendetsten, die Haydn geschrieben, klassisch und unsterblich in jedem Takt. Nr. 104 *D*dur hat, wie alle Londoner Sinfonien (ausgenommen Nr. 95 *C*moll) eine bedeutungsvolle langsame Einleitung; sie setzt mit dramatischer Wucht in Moll ein. Das erste Allegro ist ein Muster der Haydnschen Kunst, einem sinnigen Hauptthema ein kleines Motiv zu entnehmen und aus ihm in rascher Entwicklung bunt wechselnde Bilder zu gestalten. Das Andante mit seinen erregten Mollzwischensätzen zeigt, daß Haydn auch der Größe der Leidenschaft fähig war. Das Finale ist verwandt mit dem Bärentanz in L'ours, nur erhebt es sich noch darüber durch die Einflechtung einer prachtvollen Gesangsmelodie, die den Satz verinnerlicht und vertieft.

In 103 *Es*dur mit dem Paukenwirbel verbindet Haydn die langsame Einleitung mit dem Allegro; technisch liegt darin ein interessanter Versuch zur Vereinheitlichung des Ganzen, der viele ähnliche nach sich gezogen; geistig wirkt das Wiederauftauchen der düstern schleichenden Einleitung, wie wenn ein dumpfes Schicksal im Hintergrund lauerte.

Nr. 102 *B*dur ist durch die Fülle der Ideen ausgezeichnet, das zweite Thema im ersten Satz und Nebengedanken erhalten eine Bedeutung, wie sie später Beethoven ihnen einzuräumen pflegt; die Haydnsche *B*dur-Sinfonie zeichnet die Entwicklung, die die Sinfonie bei Beethoven nahm, voraus.

Die Militärsinfonie hat ihren Namen von einer militärischen Alarmstelle im zweiten Satz, einem Andante über eine französische Romanzenmelodie. An einen heitern Marsch erinnert das zweite Thema des ersten Satzes mit seinem typischen österreichischen Rhythmus.

Der Paukenschlag in der *G*dur-Sinfonie Nr. 94 ist ein harmloser und billiger Scherz, das Andante jedoch, worin er vorkommt, bekanntlich eine der schönsten Idyllen, die Haydn geschrieben; ihr Thema kehrt wieder in der Arie vom Ackermann in den »Jahreszeiten«.

## W. A. Mozart.

W. A. Mozart hatte seinen trefflichen Lehrmeister in seinem Vater Leopold Mozart. Man frägt natürlicherweise zuerst danach, was hat der Sohn von dem Vater als Sinfoniekomponisten lernen können. Es ist aber zu antworten, nicht viel; wenigstens weist das sinfonische Schaffen Leopolds, soweit es bekannt geworden, keinerlei charakteristische Züge auf, die auf den Sohn vordeuten würden. Höchstens ist es der Sinn für das »Populare«, wie Leopold es zu nennen beliebte, und das er in seinen Briefen wiederholt der Pflege empfiehlt, für das Wolfgang ein Muster sich nehmen konnte in den Sinfonien des Vaters. Unter diesen — es sind ihrer dreißig nachgewiesen[1] — findet sich eine Sinfonia burlesca, eine pastorale, eine di caccia; durch Leopold Mozarts ganzes instrumentales Schaffen, zieht sich die Neigung zu humoristischen Wirkungen von oft derber Art. Bemerkenswert ist, daß er die Cembalofrage klar entscheidet; er bezeichnet gewisse Sinfonien als Kammersinfonien und schreibt für diese eine Kontinuostimme, während für die übrigen Sinfonien das Klavier wegfällt. Die Sinfonie ist für ihn noch nichts Fertiges, er setzt sie je nach Umständen aus mehr oder weniger Sätzen zusammen; er zeigt auch eine Vorliebe für das altertümliche Ensemble von mehreren Violen, wovon man in den mehrfach vorkommenden doppelten Violenpartien in den Sinfonien des Sohnes noch einen Nachklang findet.

Das Neue, Bedeutende, das W. A. Mozart der Sinfonie zugeführt hat, ist der Gesangsgeist, den er in die Allegro-Sätze gepflanzt hat. Treffend, man kann es nicht besser sagen, stellt Kretzschmar in folgenden Sätzen Haydn und Mozart einander gegenüber. Bei einem Allegrothema von Haydn »immer rasche, vorwärtseilende Rhythmen, muntere, zuweilen leidenschaftliche Themen; immer bestimmte und fertige Äußerungen einer aktiven, positiv kräftigen Stimmung. Dort, bei Mozart: verweilende, sich ausbreitende Motive, in denen eine schwere Empfindung nach Ausdruck ringt, das Pathos eines vollen Herzens, welches die Formen des menschlichen Gesanges bald fest ergreift, bald nur für einen kurzen Moment zu streifen scheint«. Es ist das die sogenannte Mozartsche Kantabilität, ihre tiefere Bedeutung charakterisiert Kretzschmar mit folgenden Sätzen: »Die Kantabilität entsprach ber auch einer geistigen Strömung des 18. Jahrhunderts, die dem Optimismus des spätern Haydn mindestens die Wage hielt. Auf

[1] D. d. T. i. B., 9. Jahrg., 2. Bd. ausgewählte Werke von Leopold Mozart. erausgeg. von M. Seiffert.

Haydns Seite: der Adel und ein absterbendes Geschlecht, auf der Mozarts das junge aufstrebende Bürgertum, die Führer der Literatur, Kunstwerke wie Clavigo, Räuber, Kabale und Liebe, wie Hogarths Bilderzyklen. In der Sehnsucht nach einer gerechteren und vollkommneren Welt kam der Pessimismus der Aufklärung mit dem gläubigen Christentum zusammen, berührte sich — ohne es zu wissen — Mozart mit dem ihm verhaßten Voltaire.«

Dem Gesang Mozarts mischt sich vielfach ein stark elegisches Wesen bei, das namentlich durch die Vorliebe für die Chromatik sich ausdrückt, jene chromatischen Durch- und Übergänge, die rein musikalisch die Wurzel geworden sind für die Tonsprache der sentimentalen Romantik. »Glücklicherweise«, wir zitieren noch einmal Kretzschmar, »hält jedoch bei Mozart den weltflüchtigen Elementen eine starke ‚Frohnatur' köstlichster Art und eine unversiegliche lebensfrohe Jugendfrische immer die Wage. Der Priester, der Weltweise in ihm wird stets von dem Kavalier begleitet; wie ein neuer Minnesänger repräsentiert Mozart auch die besten Adelsmomente seiner Zeit. Daher die unübertreffliche, die unerreicht harmonische, die hellenische Wirkung seiner Kunst«.

Mozart war in erster Linie Vokalkomponist; man spürt es seiner instrumentalen Komposition zuweilen an, daß er nur mit halbem Herzen dabei ist, und so finden sich denn auch unter seinen Sinfonien — es sind 47 bekannt — schwächere Werke, die des zündenden Funkens entbehren. Das Gesamtbild seines sinfonischen Schaffens ist weniger mannigfaltig und bunt als bei Haydn; es zeigt sich vor allem der starke Einfluß der italienischen Schulung Mozarts; er bleibt in manchem Detail dem Typus, dem manchmal etwas äußerlichen Pathos der italienischen Theatersinfonie treu. Man braucht nur die Anfänge der Mozartschen Sinfonien zu überfliegen, um sofort zu sehen, wie er an der italienischen Art festhält, mit einem klangvollen Effekt, einem Arpeggio über alle Saiten oder dergleichen, anzufangen. Die Entwicklung Mozarts als Sinfoniekomponist zeigt ein beständiges Hin und Her zwischen Italienisch und Deutsch, daraus allerdings resultierend ein stetes sich Vertiefen durch gegenseitiges sich Durchdringen.

Seine ersten Sinfonien schrieb Mozart als 8jähriger Knabe 1764, bei seinem Aufenthalt in London. Als erste dürfte wohl die viersätzige in *B* dur anzusehen sein, die in der Instrumentation von dem jungen Komponisten nicht ganz vollendet wurde (Köchel-Verz. 17)[1]; die zweite in *Es* dur (K. 16) verrät schon in ihrem

[1] Ich verwerte hier die Ergebnisse der Untersuchungen von Wyzewa und de Saint Foix in ihrem, der Mozart-Forschung einen neuen Grund

ersten Satz Mozarts Hinneigung zur Kantabilität, außerdem deutlich den Einfluß des Londoner J. Christian Bach. 1765 entstand in London noch eine *D*dur-Sinfonie (K. 19), auf der Heimreise im Haag *B*dur (K. 22). Über das auf der Reise Gelernte wies sich der Knabe aus in der etwas größer gearbeiteten *F*dur (K. 76), die in Salzburg Anfang 1767 entstanden sein muß.

Es folgen drei in Wien geschaffene Sinfonien, die erste im Jahr 1767, die beiden letzten 1768, die deutlich den nun erwachenden Einfluß der österreichischen Schule erkennen lassen, *F*dur K. 43, *D*dur K. 45 und *D*dur K. 48. Die letztere ist hervorhebenswert durch ihren großzügigen kantabeln Anfang, eine Melodie von weitausholendem Atem



In Italien entstanden 1770 vier *D*dur-Sinfonien K. 97, 95, 81 und 84, wahrscheinlich ebenfalls in Italien, anfangs 1771, *G*dur K. 74. Durch ihren italienischen Charakter unterscheiden sich diese ziemlich deutlich von der folgenden Serie, die Mozart in Salzburg schuf. Hier entstanden 1771 *C*dur K. 73, *G*dur K. 110 und *B*dur K. Anhang 216. Bei der *G*dur namentlich ist der Einfluß der österreichischen Schule, und man darf sagen J. Haydns, wahrnehmbar in der einheitlicheren Thematik, im Anklang an den Volkston, so namentlich im zweiten Thema des ersten Satzes und im Trio, das, charakteristisch für Mozart, etwas schwermütig anmutet. Mehr wieder zu Italien neigt die im November 1771 in Mailand entstandene *F*dur K. 112.

Nun folgt eine größere Reihe in raschem Zug für Salzburg geschriebener Sinfonien, die erste Dezember 1771, die folgenden 1772, in denen Mozart mehr und mehr der heimischen Kunst sich nähert. Ganz entschieden geschieht dies schon gleich in der ersten *A*dur K. 114, wofür das Anfangsthema deutlich genug spricht:



gebenden Buch »W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité« (1756—1777). Paris 1912. — Vgl. ferner Detlev Schulz, Mozarts Jugendsinfonien, Leipzig 1900, und für die spätere Zeit O. Jahns Mozartbiographie.

Ebenso die folgende *G*dur K. 124, ein ebenso reiches, als reizendes Werk. Die weitern sind Köchel Nr. 128—130 und 132—134, von denen als individuell und gedankenreich namentlich *F*dur 130 und *A*dur 134 hervorzuheben sind.

Daran knüpft sich wieder eine Reihe mehr kleinerer Werke, wovon das erste, *C*dur K. 96 interessiert durch mehrfache Vorklänge zur Titus-Ouvertüre; die übrigen sind K. 162, 181, 182, 112 und 93.

Nun tritt eine auffallende Wendung in Mozarts sinfonischem Schaffen ein; er schließt sich dem Sturm und Drang an und schreibt, vielleicht unter dem Einfluß von Haydns Trauer-Sinfonie in *E*moll und ähnlichen Werken, dramatische, ja ganz tragisch gefärbte Sinfonien. Einigermaßen bekannt geworden ist die *G*moll K. 183, ein kleinerer aber würdiger Vorläufer der großen *G*moll-Sinfonie; sehr wenig bekannt, aber als nicht weniger bedeutende Schöpfung anzusprechen ist die *Es*dur-Sinfonie K. 184, die mit ihren starken harmonischen Rückungen eine für Mozart fast verwunderliche Dramatik entfaltet und ein rührendes schmerzgetränktes Andante enthält. Diese beiden Sinfonien gehören dem Jahr 1773 an; einen eigentümlichen Rückfall in leichte italienische Art bietet eine folgende *G*dur-Sinfonie K. 199. 1774 arbeitet dann der junge Meister auf den Typus der großen Sinfonie hin in *C*dur K. 200 und *A*dur K. 201, die zwar in den Maßen und im Aufbau bedeutend sind, im Inhalt, in der Kraft der Themen jedoch nicht an die ausgezeichneten frühern Sinfonien heranreichen. Und in der im gleichen Jahr entstandenen *D*dur K. 202 — der letzten vor der Pariser Reise — macht Mozart plötzlich, wie übrigens auch in seinem übrigen Schaffen, eine Schwenkung zum galanten Stil; er häuft die Themen und gestaltet alles mehr zierlich.

*D*dur K. 297 ist die bekannte im Juni 1778 in Paris entstandene Sinfonie mit dem berühmten Coup d'archet am Anfang, die inhaltlich jedoch ziemlich leer erscheint. Dagegen zeigen die folgenden Sinfonien deutlich, daß die Pariser Reise den jungen Künstler vertieft und ihm neue höhere Ideale offenbart. Von den im Jahre 1779 in Salzburg geschaffenen zwei *G*dur K. 318 und *B*dur K. 319 ist namentlich die letztere in ihrem frischen heitern Schwung ein bedeutendes Werk. In der im August 1780 entstandenen *C*dur-Sinfonie K. 338 nimmt Mozart die in Paris mächtig angeregten dramatischen Intentionen wieder auf, ganz eigenartig ist namentlich der erste Satz mit seinem beständigen flimmernden Hinüberspielen nach Moll. Aus der Haffner-Serenade hervorgegangen, im Juli 1782 in Wien in die jetzige

Form gebracht, darum mehr ein Notbehelf ist die *D*dur-Sinfonie K. 385. Vorwiegend heitere Stimmungen spiegelt in liebenswürdiger Weise die *C*dur-Sinfonie K. 425, die in Linz im November 1783 entstand; sie enthält ein Juwel in dem ebenso kindlich unschuldigen als tiefempfundenen Andante. Wahrscheinlich ebenfalls in Linz komponiert, und zwar rasch hingeworfen, ist die *G*dur K. 444. Obwohl groß angelegt, entbehrt doch die im Dezember 1786 in Prag geschriebene *D*dur-Sinfonie K. 504 des Menuetts. Das sieht aus wie ein Rückfall zur alten Theatersinfonie; in Tat und Wahrheit ist es jedoch ein innerer Grund, der zu dieser Beschränkung führte; die ernste Stimmung, die sich durch das Ganze hindurchzieht, verbot das Einfügen eines Menuetts. Mit ihrer versteckten Schwermut ist diese Sinfonie eine typisch Mozartische, originelle Schöpfung.

Den Ruhm Mozarts als Sinfoniekomponisten machen schließlich bekanntlich die drei Meisterwerke aus dem Jahre 1788 aus. Die verschiedenen Arten, die er in seiner reichen Produktion gepflegt, führt er hier zu ihrem höchsten Gipfel. Die dramatische, oder man könnte geradezu sagen die tragische Sinfonie erhält ihre Vollendung in der zweiten des Dreigestirns, der *G*moll K. 550, in der mit einer Konsequenz düstere Stimmungen durchgeführt werden wie in kaum einem andern sinfonischen Werk. Die Klangfreudigkeit und Schönheit, Gesangsseligkeit und Heiterkeit der alten italienischen Sinfonie wird zur klassischen Höhe geführt in der *Es*dur K. 543 (Schwanengesang), ihr Glanz und ihre Pracht, ihr Stolz und ihre Hoheit in der *C*dur K. 551 (Jupiter), alles durch warme Gefühlstöne, die den italienischen Kompositionen zumeist fremd waren, vertieft und verinnerlicht. Unvergleichlich ist der Reichtum an Gedanken und Wendungen, durch deren Zusammensetzung das hohe bedeutungsvolle Bild geschaffen wird; die Schwierigkeit für die Spieler wie für die Hörer besteht darin, dem subtil wechselnden Ausdruck rasch und fein genug zu folgen.

## Frankreich.

Zu gleicher Zeit wie Haydn in Österreich hat ein Meister in Frankreich die Sinfonie zu höherer Bedeutung erhoben, F. J. Gossec. Als zu Beginn der achtziger Jahre Haydn der Liebling des Pariser Publikums wurde, mußte Gossec zurücktreten und wurde zu Unrecht vernachlässigt. Dieser Zusammenhang gibt Anlaß, auf die Verhältnisse in Frankreich näher einzugehen.

Zunächst ist ein Blick zu werfen zurück auf die Suitenzeit. In Frankreich, wo das Hauptinteresse stets auf Ballett und Oper

sich richtete, hat die Suitenkomposition als unabhängige Instrumentalmusik sich nicht in dem Grade entwickelt, wie in Deutschland. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß nicht Tänze in Konzerten aller Art und bei Tafelmusiken in Suitenform gespielt wurden, im Gegenteil, das geschah häufig. Gegen Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. wurde der Brauch eingeführt, am Vorabend des St. Ludwigstages im Garten der Tuilerien ein Feuerwerk abzubrennen; dabei konzertierte die Académie royale de musique für das ganze Volk, spielte Ouvertüren und Tänze aus den Opern Lullys. Dieser Brauch hat sich fast hundert Jahre lang erhalten. M. R. de Lalande, der Surintendant der Hofmusik Ludwigs XIV. stellte verschiedene Divertissements und Pastorales in Suitenform zusammen und schrieb für ein Fest auf dem Kanal von Versailles ein Concert de trompettes et timballes[1]. M. P. de Montéclair schrieb »Sérénade ou Concert, divisé en trois suites de pièces pour les violons, flûtes et hautbois composées d'Airs de fanfare, d'Airs tendres et d'Airs champestres, propres à danser« (Paris 1697)[2], J. J. Mouret eine »Suite d'airs de fanfare avec trompettes, timbales, hautbois et violons pour un souper du Roi à l'hôtel de ville de Paris« (um 1730). Mit ähnlichen Werken unter der Bezeichnung von »Pièces«, »Concert«, »Symphonie« traten hervor B. Anet, A. Dornel, J. F. Rebel, J. Aubert, A. C. Destouches, C. de Blamont. Die Suiten setzen sich in der Regel zusammen aus Ouverture, Ballet, Bourrée und Rondeau oder Presto, Fugue, Allemande, Courante, Aria, Presto[3].

Gegen das Jahr 1750 kommt auch in Frankreich die Form der italienischen Opernsinfonie als Konzertmusik in Aufnahme. Schon 1744 veröffentlicht ein Sieur Dutés in Paris sechs Sinfonien des Mannheimers Richter, 1750 folgen weitere Mannheimer Sinfonien; 1745 besuchte Joh. Stamitz Paris und sein Einfluß scheint ausschlaggebend gewesen zu sein für die weitere Pflege der Sinfonie. Im Jahre 1751 wurden die Konzerte bei dem reichen Mäzen de la Pouplinière, die eine Zeitlang unterbrochen gewesen, wieder aufgenommen; sie scheinen namentlich in modernem Sinne gewirkt und auch die Concerts spirituels angeregt zu haben.

Als erste Komponisten werden genannt M. Blainville, von dem sechs Sinfonien mit Flöten und obligatem Violoncell gegen 1750 erschienen, P. Guignon (1748), Plessis cadet, auch der Philo-

---

[1] Michel Brenet, Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900. S. 169.

[2] Titel nach Brenet S. 105.

[3] Nach G. Cucuel, La Pouplinière et la musique de chambre au dix-huitième siècle. Paris 1913. S. 296.

soph J. J. Rousseau, von dem eine Sinfonie am 23. Juni 1751 in den concerts spirituels gespielt wurde; ferner Papavoine (1752—1758), Martin, der Flötist Mahaut (1754), Désormeaux, Chrétien, Touchemoulin (1754), der Belgier H. J. de Croes, A. Guénin (Orchestertrios), L. F. Chambray, Rameaus Neffe (1758), Schencker, von dem 6 Sinfonien 1762 erschienen, Duni, der Violaspieler Milandre, H. Barthelémon (1769), Cambini, Boccherini, Wanhal (Symphonies concertantes 1775). Besonders beliebt waren die Sinfonien von J. B. Davaux, der bedeutendste aber von allen ist Gossec[1].

Seine Tätigkeit setzt im Jahre 1752 (oder 1754) ein und reicht bis 1809, in welchem Jahr er seine »Symphonie en dix-sept parties« (*F* dur) schrieb, seine letzte und eine seiner bedeutendsten Schöpfungen auf dem Gebiet. Gossec lies sich anregen durch die Mannheimer, durch Stamitz, später auch durch Haydn, in seiner Kraft der Erfindung war er aber doch ein originelles Talent; man braucht nur die Themen seiner Sinfonien durchzusehen, um sich davon zu überzeugen. Er war einer der ersten, oder vielleicht der erste, der Klarinetten verwendete, und im allgemeinen hat er Verdienste um die Entwicklung der Instrumentation, namentlich ihrer Beweglichkeit. Wie Monn und Haydn schickt er gelegentlich dem Ganzen eine langsame Einleitung voraus, wofür das folgende feierliche und spannende Sätzchen als Beispiel dienen mag:




[1] Vgl. F. Hellouin, Gossec 1903. — L. de La Laurencie et G. de Saint-Foix, Contribution à l'Histoire de la symphonie française vers 1750 (Année musicale 1911); de La Laurencie, France XVIIe et XVIIIe siècles in Lavignacs Encyclopédie de la musique, pag. 1535 ff. — M. Brenet, Haydn. Paris 1909, pag. 170.

Mehr vielleicht noch als Haydn haben die Stürme der Revolution Gossecs Sinfonien verdrängt und den Fortgang der Schule untergraben. Bis zu der Zeit, da Beethoven in Paris auftaucht, hört man aus Frankreich nichts mehr von Sinfoniekomposition. A. Schindler behauptet in seinem bekannten Buch über »Beethoven in Paris« (Münster 1842, S. 3), E. Méhul sei durch die erste und zweite Sinfonie Beethovens zur Komposition von drei Sinfonien angeregt worden, von denen eine viel Beifall verdient und erhalten habe. Tatsächlich bekannt geworden sind zwei Sinfonien Méhuls in *D* dur und *G* moll, aus den Jahren 1808 und 1810 stammend; im ganzen soll er sechs geschrieben haben. Die *G* moll nennt Robert Schumann »gründlich und geistreich, wenn auch nicht ohne Manier«.

Der Franzose J. Tiersot[1], der jüngst noch über sie geschrieben, bedauert, daß seine Landsleute das Komponieren von Sinfonien immer als Schularbeit betrachten, Méhul und seine Nachfolger, wie etwa Hérold, von dem zwei Sinfonien aus den Jahren 1813 und 1814 veröffentlicht worden sind. Das interessanteste an den Sinfonien des ersteren ist ihr nationaler Charakter, ihr stolzes und und fein zugespitztes Wesen, wie etwa im Andante der *D* dur-Sinfonie:




Der französischen Schule beizuzählen ist auch L. Cherubini, der für die philharmonische Gesellschaft in London eine Sinfonie (*D* dur) schrieb: »terminato il 24 aprile 1815« steht auf der autographen Partitur, die in der Kgl. Bibliothek zu Berlin liegt. Nach einer Wiedererweckung in Wien urteilte Ed. Hanslick[2]: »Kunstvoll geflochten, sorgfältig gebunden, vornehm getragen — aber doch ein Zopf«. Dieser Witz ist jedoch zu summarisch; für den, der in die Partitur hineinschaut, übt der Widerstreit von Alt und Neu den Reiz der Merkwürdigkeit aus; romantisch angehaucht mutet die sehnsüchtig aufsteigende Einleitung an; ins behagliche, wirklich zopfige Larghetto fällt unvermutet erregtes Zucken und Stürmen, das 18. und 19. Jahrhundert fahren aufeinander.

[1] La Symphonie en France, Z. d. IMG. III. Jahrg. S. 393.
[2] Aus dem Konzertsaal. 1870. S. 352.

## Die Schule Haydns.

Einer der ersten, die sich von Haydn beeinflussen ließen, ist C. Ditters von Dittersdorf. Seine Bedeutung liegt zwar viel mehr auf dem Gebiet der Oper als dem der Sinfonie. Sehr natürlich erscheint es, daß der Meister des volkstümlichen Singspiels in der Sinfonie Haydn nachahmt und ebenfalls einen volkstümlichen Ton anschlägt. Aber es fehlt ihm die Schärfe seines Vorbilds; während Haydn von den volkstümlichen Themen nur ausgeht, um Größeres darauf zu bauen, bleibt Dittersdorf in dem behaglichen Ton befangen; die Verflachung, der die Haydnsche Schule anheimfiel, kündigt sich schon bei ihm an. In einer *F*dur-Sinfonie z. B. hält sich Dittersdorf im ersten Satz gar zu treu an dieses platt behagliche Thema:




Anderswo freilich weiß er durch kräftige Gegensätze stolzer oder kantabler Art das Interesse zu beleben, und überhaupt ist seine Arbeit stets gediegen. Ein Muster bietet eine *Es*dur-Sinfonie, deren Grundton jene herzliche Anmut atmet, die den Bürger mit dem Zopf auszeichnete und die besonders schätzenswert ist, weil unsre Zeit die Wahrheit und Innerlichkeit solcher Stimmungen verloren hat.




Von dem schlichten Gesang erhebt sich der Komponist mit einer stolzen Wendung und gibt dem Satz starkes Relief. Die impuls- und kontrastreiche Anlage und die Einmischung kantabler Elemente ist auf den Einfluß Mozarts zurückzuführen. Immer fesselnd in den Sinfonien Dittersdorfs sind die reich und prägnant erfundenen Menuette. Im Finale einer *C*dur-Sinfonie[1], die auch durch einen bedeutenderen ersten Satz sich auszeichnet, wiederholt der Komponist ganz am Schluß noch einmal das Menuett, wohl weil er es für besonders gelungen erachtet; äußerlich erinnert das Verfahren an Beethovens Fünfte.

[1] Partiturausgabe von H. Kretzschmar bei Breitkopf & Härtel.

Berühmt, viel zitiert, sind Dittersdorf Programmsinfonien über Ovids Metamorphosen[1]; inhaltlich stellen sie jedoch den schwächern Teil seines sinfonischen Schaffens dar; dem sinnig heitern Meister war die plastische Bildkraft nicht gegeben, die die Programmusik fordert.

Wie Haydn, bedient sich Dittersdorf in den Schlußsätzen häufig des Rondo, was zeitgenössische Beurteiler bedenklich finden. Junker[2] meint, er wisse nicht, was er dazu sagen solle, daß Dittersdorf fürs Rondo für den Deutschen Epoche mache. Immerhin fährt er dann fort: »Recht, der Mann vom Weibe geboren, soll nicht immerfort geschraubt und hoch auf Stelzen gehen, es ist dem ehrlichen Kerl auch erlaubt, zu hüpfen, wenn's ihm not tut, und eins aus allen Kräften, mit Rundum zu machen.«

An Fruchtbarkeit steht Dittersdorf nicht hinter seinen Zeitgenossen zurück: es sind 121 Sinfonien von ihm nachgewiesen[3]

Neben Dittersdorf zu stellen und als Sinfoniekomponist noch bedeutender als dieser ist Anton Rosetti (eigentlich Rößler, ein geborener Böhme). Obwohl er gleichzeitig mit Haydn wirkte, erscheint er doch schon von diesem beeinflußt. Interessant ist, wie diese Beeinflussung zustande kam: Rosetti machte im Winter 1781/82 einen Aufenthalt in Paris und berichtet von da in einem Brief: »Sinfonien hört man keine als von Haydn und — wenn ich's sagen darf, von Rosetti! — hin und wieder noch von Ditters.« In Paris war Haydn bereits der erklärte Liebling, nichts ist natürlicher, als daß der damals dreißigjährige Rosetti in seine Bahnen sich schlug. Er besitzt die Kraft, wirkungsvolle Gegensätze aufzustellen; seine zweiten Themen zeigen schon Kantabilität in Mozartschem Sinn, oft auch schon mit an Mozart gemahnender Chromatik vermischt; im allgemeinen ist der sanglich-flüssige Stil Rosettis wohl ein böhmisches Nationalgut. Das Menuett bringt er meistens an zweiter Stelle, wohl weil er nach dem vielfach

[1] Sechs haben sich erhalten: Die vier Weltalter, Der Sturz Phaëtons, Verwandlung Actaeons in einen Hirsch, Die Versteinerung des Phineus, Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche, Die Rettung der Andromeda. Sie sind abgedruckt in »C. Ditters von Dittersdorf ausgewählte Orchesterwerke«, herausgeg. von J. Liebeskind. Ebenda die oben zitierten Sinfonien in *F* und *Es* (Verlag Gebr. Reinecke, Leipzig). Besprechung der Programmsinfonien bei O. Klauwell, Gesch. d. Programmusik, Lpz. 1910, S. 88ff., und F. Niecks, Programme Music in the last four centuries. London 1906. S. 88ff. — Zu Dittersdorfs Zeit selbst verfaßte J. Th. Hermes begeisterte Erläuterungen (1786) in französischer Sprache, die G. Thouret 1899 in deutscher Sprache herausgegeben hat.

[2] Portefeuille für Musikliebhaber. Leipzig 1792, S. 31.

[3] C. Krebs, Dittersdorfiana. 1900.

gesanglichen ersten Satz einen kräftigen Kontrast und nicht wieder einen getragenen Gesang haben wollte, nicht selten überschreibt er es »Menuetto fresco«. Seine Satzüberschriften sind im allgemeinen sorgfältig charakterisierend gewählt, eine *C*dur-Sinfonie (spätestens aus dem Jahr 1784) bringt als dritten Satz eine Romanze, als vierten ein Capriccio. Von Haydn ließ sich Rosetti zu motivischer Entwicklung anregen, und diese erhebt, wenn sie auch noch bescheiden angewendet ist, im Verein mit den liebenswürdigen und manchmal originellen Ideen, seine Sinfonien über das Mittel der damaligen Produktion. Wie köstlich frisch er manchmal erfindet, zeigt der Anfang einer *Es*dur-Sinfonie[1], die mit einem lustigen Jauchzer anhebt:



Ein Zwischengedanke lautet:



Von den neu zugänglich gemachten Sinfonien[2] dürften die schon erwähnte in *C*dur und eine tragisch angehauchte in *G*moll als die bedeutendsten anzusprechen sein; mit einer Jagdsinfonie und einer »Calypso et Télémaque« (verschollen) hat sich Rosetti auch der Programmkomposition zugewendet.

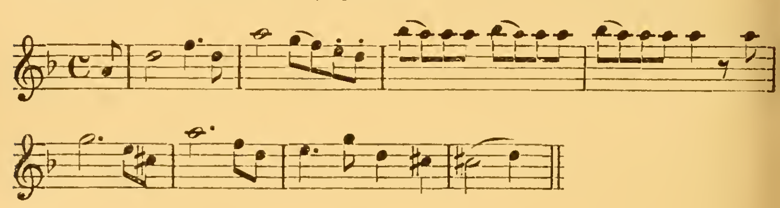
Mehr ein äußerlicher Nachahmer Haydns scheint Dittersdorfs Schüler J. B. Wanhal (Vanhall) gewesen zu sein. Nach Burneys »History of music« 1789 (S. 599) waren seine Sinfonien in England beliebt, bevor die Haydnschen dort bekannt wurden; die Kopien hätten also auf das Original vorbereitet. Junker urteilt[3]: »Ehedem war Vanhalls Imagination zum Überschnappen geneigt; jetzt ist sein Gemüt so still und ruhig, daß seine letztere Stücke sehr schaal und gemein vorkommen«, und über die Sinfonien im besonderen: »Bei seinen letztern Sinfonien scheint er sich allen Zwang

[1] Handschr. in der Kgl. Hausbibliothek in Berlin.
[2] Fünf an Zahl, Bayr. Denkm. 12[1]. Herausg. von Osk. Kaul.
[3] a. a. O. S. 102.

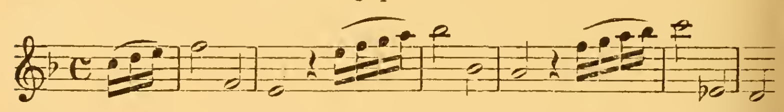
angethan zu haben, seine ursprüngliche Empfindung zu verläugnen, daher das strotzende. Seine ersteren sind just das Gegentheil, voll, harmonisch, plan und prächtig; es fehlt ihnen das studierte, das in der Kunst allemal matt, und langweilig ist.« Burney, der ein großer Verehrer des jungen Wanhal war, spricht in seinem Reisetagebuch (III. S. 22. Dresden) von einer unvergleichlichen Sinfonie, »die sein entflammter Geist in den glücklichen Augenblicken geboren hatte, da seine Vernunft weniger vermocht, als Gefühl«. Es ist möglich, daß die noch nicht wieder hervorgezogenen Jugendsinfonien Wanhals Überraschungen bringen würden. Eine *C*dur-Sinfonie mit diesem Hauptthema:



ist flüssig und durchsichtig gearbeitet; eine *D*moll-Sinfonie:

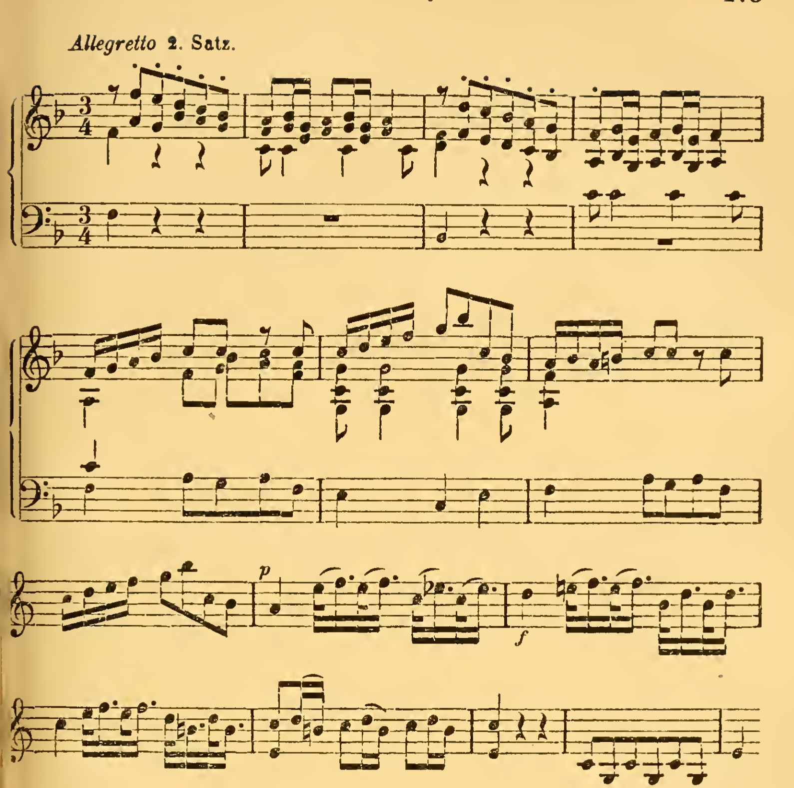


läßt sich in der Durchführung pathetisch an:



Als Programmkomponist wird gewöhnlich in Verbindung mit Dittersdorf genannt J. Mysliweczek, weil er sechs Sinfonien herausgab (1760) mit dem Namen der sechs ersten Monate (Januar bis Juni). Mysliweczek schreibt in einem altertümlich behaglichen Ton; es lebt etwas von jener Grazie in seiner Komposition, die Beethoven humoristisch in seiner Achten wieder aufleben ließ:





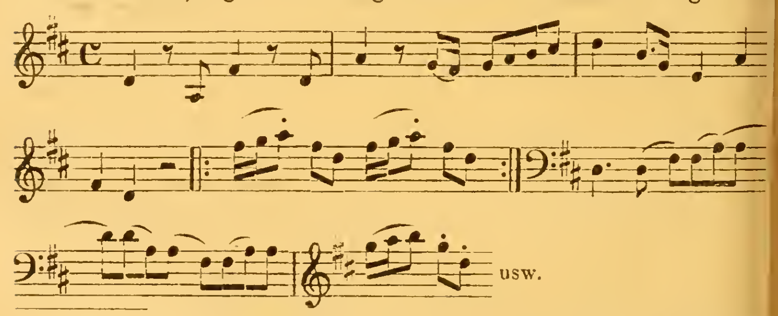

Als Programmkomponisten des 18. Jahrh. sind hier mit anzuführen der Österreicher W. Pichl als Verfertiger von Sinfonien über die neun Musen, der Württemberger J. H. Knecht, dessen Sinfonie »Le portrait musical de la nature« aus dem Jahre 1784 als Vorläufer von Beethovens Pastoralsinfonie historisch interessiert, und Knechts Lehrer, Abbé Vogler, dessen einzig bekannte Sinfonie in *C*dur aus dem Jahre 1799 von ihm selbst 1806 zu einer bayerischen Nationalsinfonie umgearbeitet wurde und entsprechend seinem übrigen Schaffen programmatischen Charakter annimmt. Als Festwerk mit hohen Intentionen ist sie reich instrumentiert; der erste Satz verlangt vier Hörner, eine größere Anzahl Oboen und Fagotte, zwei Trompeten und Pauken. Der interessanteste Satz ist ein Choral mit Variationen, in altertümlicher Harmonisierung. Naiv wirkt der meist nur zweistimmig gehaltene Chor, der im ersten Satz unaufhörlich singt: »Ich bin ein Baier, ein Baier bin ich«, woran zu zweifeln doch niemand einen Grund

hat. Beachtenswert und besonders beachtet worden ist das über die absteigende *C*dur-Tonleiter gebaute Finale[1].

Die beiden persönlichen Schüler Haydns, J. Pleyel und S. Neukomm, wurden beide äußerst gewandte, vielseitige Komponisten, beide waren zu ihrer Zeit hochgefeiert und berühmt, aber beide haben im Übermaß ihrer Produktion ihr Werk gleichsam selbst ertränkt, eine gründliche Untersuchung wird vielleicht doch noch einmal einige Perlen retten, denn an Talent hat es beiden nicht gefehlt. Neukomms berühmteste Sinfonie ist seine Spontini gewidmete »Héroïque« (1819), die in Spontinis Manier militärisch pathetisch sich gibt, immerhin frischzügig entworfen ist.

Hier anzureihen sind ferner P. Wranitzky, der in jungen Jahren als Violinist im Eisenstädter Orchester unter Haydn mitwirkte, J. Sperger, Kontrabassist im gleichen Orchester, A. Gyrowetz, dessen Sinfonien man in Paris als Haydnsche ausgab[2] J. Krommer, F. A. Hoffmeister, die »göttlichen Philister«, wie sie W. H. Riehl[3] getauft hat.

L. Boccherini ist — neben Cherubini und Clementi — der einzige Italiener, der von der Neugestaltung der Sinfonie durch die Mannheimer und J. Haydn sich beeinflussen ließ und erfolgreich die bereicherte und vertiefte Form kultivierte. Die erste der im Jahre 1782 dem spanischen Infanten Luiz gewidmeten sechs Sinfonien[4] enthält im ersten Satze ein Mannheimisches Crescendo Von der beweglichen Phantasie Boccherinis, die echt instrumental erfindet, legt der Anfang dieser ersten Sinfonie Zeugnis ab



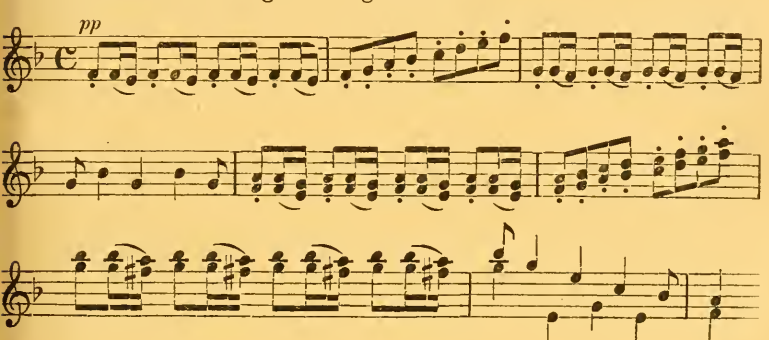

[1] Hdschr. Partitur (Mus. Mss. 4207) in der Kgl. Bibliothek in München mit erläuternden Bemerkungen von K. v. Schafhäutl. Vgl. auch dessen Vogler Biographie, 1888, und S. Simon, Abt Voglers kompositorisches Wirken, Berliner Dissertation, 1904.

[2] Vgl. Gyrowetz, Selbstbiographie, 1848.

[3] Musikal. Charakterköpfe, Bd. 1.

[4] Diese und die weiter unten genannten Sinfonien in Partitur in der Kgl. Hausbibliothek in Berlin.

Sehr hübsch, einen Beethovenschen Effekt vorwegnehmend, bringt die Coda kurz vor dem Schlusse noch einmal das Thema im Pianissimo. Die Entwicklungen Boccherinis sind spielerisch; aber er versteht doch die seinen Landsleuten meist abgehende Kunst, instrumental zu entwickeln. Es ist bekannt, daß Boccherini Haydn verehrte und sich von ihm beeinflussen ließ; Zeugnis dafür legen namentlich die übermütigen Schlußsätze ab. Wegen seiner weicheren Art hat ihn der Violinist Puppo »die Frau von Haydn« getauft. Wienerischen Einfluß glaubt man in der vierten der genannten Sinfonien zu erkennen, deren erstes Thema auf ein österreichisches Lieblingsmotiv gebaut ist:




Geistreich flicht Boccherini in dieser Sinfonie das Menuett in das Finale ein, statt es in üblicher Weise vor dasselbe zu stellen.

Dramatisch abwechslungsreich, Moll bunt mit Dur mischend, ist eine *D*moll-Sinfonie angelegt:




Nach vier Takten folgt wieder Moll. In die Durchführung wird ein ernst klagendes, chromatisches Motiv eingeschoben:



Das Menuett steht in dieser Sinfonie an zweiter Stelle, der langsame Satz ist ein schmachtendes italienisches Andante amoroso, ein Typus, wie er in der ganzen Geschichte der Sinfonie nur selten sich findet. Hier noch der prägnante Anfang des Finale:




Nicht ohne Charakter ist ferner eine *C*moll-Sinfonie aus dem Jahre 1788:




der zweite Satz bietet als »Lentarello« ein klangvolles Pastorale.

## Die Schule Mozarts.

In eigenartiger Weise bildet der Begründer der dänischen Nationaloper, F. L. Aem. Kunzen, Mozartsche Anregungen weiter: er gestaltet mit dem schönen Fluß und Wohlklang seines großen Vorbildes, mischt aber seiner Musik einen Tropfen nordischer Romantik bei. Seine *G*moll-Sinfonie (autographe Partitur in der Kgl. Bibliothek in Berlin) beginnt verhalten leidenschaftlich:





Das Motiv wird durch den ganzen Satz festgehalten und interessant durchgeführt. Ganz in Schönheit getaucht ist die Hauptmelodie des Andante; eine krause nordische Figur bildet den Gegensatz:




Auf diese beiden Teile ist das ganze Stück aufgebaut. Es folgt ein eigenwilliges Menuett:




und ein Presto-Finale, das leider nicht ganz auf der Höhe des Vorausgegangenen steht.

In den Kreis um Mozart gehört auch M. Clementi. Sein hoher Sinn für Ebenmaß, für schön abgerundete Form rückt ihn bis in die Nähe der Klassiker — das formale Talent der Italiener bekundet sich bei ihm noch einmal, zum letztenmal in der Instrumentalmusik, — seine Erfindung, die für kleine Klaviersonatinen ausreicht, ist jedoch für die Sinfonie zu schwach, zu leer, zu

trocken. In seinen beiden Sinfonien in *B* dur und *D* dur, die in London bei Longman & Broderip erschienen und besonders bekannt geworden sind, zeigt sich dies schon darin, daß jede Phrase wiederholt wird; anderseits unterdrückt Clementi die zu seiner Zeit allgemein üblichen Reprisen im ersten Satz, wohl im Bewußtsein der eigenen Schwäche und um die Gefahr der Langeweile zu vermeiden. Vielleicht abgesehen von den Menuetten sind die beiden Sinfonien zu starr, zu frostig, als daß sie heute noch Interesse erregen könnten[1].

Weiter sind hier zu nennen J. F. X. Sterkel (10 Sinfonien), F. Witt, dessen siebente Sinfonie in *C* dur (bei André erschienen) ein »Andante avec Guitare ad libitum« enthält, welche Instrumentation nachzuahmen selbst einen Schumann einmal reizte, A. André, F. X. Blyma, alle mehr oder weniger Vertreter eines leichten gefälligen Stils. Höher stehen J. Wölfl (2 Sinfonien) und A. Eberl, die beide gleich Sterkel erfolgreiche Rivalen Beethovens waren. Die sentimentale Chromatik Eberls bereitet auf Spohr vor, und neben altmodischen finden sich in seinen Sinfonien auch romantische Züge, die an Schubert gemahnen. Dramatisch ist seine *Es* dur-Sinfonie angelegt; das Allegro con fuoco e vivace beginnt leidenschaftlich erregt; bricht nach zwei Takten mit einer Generalpause ab und läßt dann weiche Gesangtöne der Oboe folgen:




Dem Andante (con moto) liegt dieses feierlich schöne Thema zugrunde:




Eine *D* dur-Sinfonie von Eberl war besonders beliebt[2].

---

[1] Einiges über Clementi und die Sinfonie, namentlich auch in bezug auf die 1813 gegründeten Philharmonischen Konzerte in London, bei Dr. M. Unger, M. Clementis Leben. Langensalza 1914.

[2] Themen bei Kretzschmar, S. 272.

## Beethoven.

Beethoven hat den Höhenanstieg, der mit Haydn begann, vollendet, hat die Sinfonie zum Gipfel geführt[1]. Damit hat er zugleich den homophonen Stil, wie er in der neapolitanischen Opernsinfonie, in den Sinfonien von Sammartini, Stamitz, Phil. Em. und Christian Bach gleichsam neu erstanden war, zu einer höchsten Kunstform ausgebildet, die ebenbürtig neben die alte, kontrapunktisch-polyphone tritt. In der Neunten wendet sich Beethoven bekanntlich mehr oder weniger zum alten kontrapunktisch-polyphonen Stil zurück; man darf wohl sagen, er hatte seine eigenste Weise erschöpft. Der Beethoven der letzten Periode sucht wieder etwas Neues und greift dabei auf Altes zurück, das ist ohne weiteres klar; daß er aber die Sinfonie überhaupt erschöpft habe, ist eine oft aufgestellte Behauptung, die durch Tatsachen längst widerlegt ist und die ernsthaft niemand mehr wird aufrecht erhalten wollen.

Während man mit der Sonderart eines Bach oder eines Brahms schon vielfach sich beschäftigt hat, ist noch selten versucht worden, das Eigene im Stil Beethovens zu bestimmen. Seine Sinfonien geben gleichsam eine gewaltige Instrumentalmelodie. In ihnen ist fast ausnahmslos eine einzige Stimme die Hauptsache, und alle andern, alles Drum und Dran dient nur dazu, die Wirkung der Hauptstimme zu verstärken. Diese Behauptung läßt sich schon durch die Art ihrer Entstehung erhärten: Beethoven hat bekanntlich zahlreiche Skizzen gemacht; sie geben stets nur die Hauptstimme (mit oder ohne Baß), nichts weiter. Bach hätte unmöglich seine Werke so skizzieren können. Beethovens Stil ist, wie gesagt, die höchste Entwicklung der Homophonie. Wohl ist jede einzelne Stimme belebt, wohl finden sich zahlreiche Nachahmungen und was dergleichen mehr ist — Beethoven schreibt selbst einmal, er sei mit einem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen, — aber alles bleibt Akkompagnement, alles dient nur dazu, den Ausdruck der Hauptstimme zu verstärken, ihr die höchstmögliche Energie zu verleihen. Nie werden zwei oder drei Stimmen durch ein ganzes Stück hindurch gleichzeitig als gleichberechtigt neben

---

[1] G. Grove, Beethoven und seine neun Symphonien. Deutsche Bearbeitung von M. Hehemann. London (1906). Erste englische Ausgabe 1896. — I. G. Prod'homme, Les Symphonies de Beethoven. Paris 1906. — A. Colombani, Le nove Sinfonie di Beethoven. Torino 1897. — L. F. S. Dürenberg, Die Symphonien Beethovens. Leipzig 1863. — F. Weingartner, Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Leipzig 1906. — Kleine Führer in »Schlesingers Musikbibliothek« (von verschiedenen Verfassern) und bei Reclam (von M. Chop).

und gegeneinander durchgeführt; wenn Beethoven einmal eine kleine Fuge einfügt, so empfindet man sie zunächst meist mehr oder weniger als etwas Heterogenes, schließlich sieht man, daß es auch mit dem Fugato nur darauf ankam, einen Hauptpunkt der langen Instrumentalmelodie des ganzen Satzes zu besonderer Betonung zu bringen.

Beethoven steigert Inhalt und Ausdruck in individueller Weise derart, daß es bei ihm nicht mehr mehrere Werke verwandter Art gibt, sondern jede Sinfonie ist für sich eine in sich abgeschlossene Welt.

Die Weiterbildung und Vertiefung der Form, ihre letzte Ausgestaltung geschah dadurch, daß Beethoven bewußt und konsequent die Errungenschaften von Haydn und Mozart übernahm und zu höchster Entwicklung brachte: die motivische Entwicklung von Haydn und die Kantabilität von Mozart. Diese beiden Gestaltungsmittel dienten ihm in der historisch überlieferten Form der Sinfonie, die er vergrößerte und bereicherte, zu der er aber, abgesehen von der Umwandlung des Menuetts ins Scherzo, nichts wesentlich Neues hinzubrachte.

Beethoven scheint von früher Jugend an von dem Gefühl durchdrungen gewesen zu sein, in der Sinfonie Außergewöhnliches leisten zu müssen; darum hat er so lange gezögert, sich ihr zuzuwenden. Als der Meister 30 Jahre alt war, wurde am 2. April 1800 in Wien seine erste Sinfonie in *C*dur, op. 21, aufgeführt. Sie setzt mit dem Dominantseptimenakkord von *F*dur ein; das ist eine genialische Kühnheit im Stil Phil. Em. Bachs. Als ein Schüler der Mannheimer, von Stamitz und Genossen, verrät sich Beethoven in der berühmten plötzlichen Pianissimostelle in Moll des ersten Allegro. Da zeigt er jedoch schon, daß er das von seinen Vorgängern oft äußerlich effekthascherisch angewendete Mittel wahrhaft genial zu gebrauchen weiß und mit der Gewalt des schöpferischen Geistes die Phantasie ihre verschlungenen Wege zu gehen zwingt. Das erste Thema, obwohl es in seinem Hauptmotiv an Mozart und die Italiener erinnert, ist doch auch Beethovenisch dadurch, daß es nicht nur ein melodieartiges Gebilde darstellt, sondern architektonisch, schon in sich selbst eine Steigerung enthaltend, aufgebaut ist.

Im Andante greift der junge Meister auf den zierlichen Ton des 18. Jahrh. zurück, aber in der Durchführung schwingt er sich weit darüber hinaus mit durch motivische Entwicklung gewonnenen romantischen Abschweifungen und unerwartet phantastischen Bildern.

Beethoven liebt auf die Tonleiter gebaute Themen; das *C*dur-Menuett hat die *G*dur-Tonleiter als Thema. Es nähert sich in seinem freien Wesen schon stark der spätern Form des Scherzo; weder scherzhaft noch tanzmäßig freilich ist das Trio mit seinen feierlichen Bläserharmonien und darüber huschenden Geigenfiguren, es führt in völliges Neuland.

Originell am Finale ist hauptsächlich nur der als kurzes Vorspiel lustig anrennende Anfang. Der ehrsame Musiktheoretiker und Kapellmeister Türk in Halle ließ ihn weg, weil er befürchtete, das Publikum könnte darüber lachen. Daß Beethoven eben das gewollt, das fiel Türk nicht ein, wie es denn eine alte Erfahrung ist, daß Humor, wenn er neu ist, am allerwenigsten verstanden und geschätzt wird.

Die zweite Sinfonie in *D*dur (Erstaufführung 5. April 1803 in Wien) bietet eine tiefsinnige, im Größenmaß über Haydn hinausgehende Einleitung. Die der *C*dur gibt mehr nur Aufmerksamkeit erregendes, spannendes Geplänkel, diese zweite ein bedeutendes Fundament von selbständiger Bedeutung. Dabei ist sie mit dem ersten Allegro thematisch verbunden durch das mächtige Motiv auf dem *D*moll-Akkord. Darin gibt sich auch eine Vorahnung der Neunten zu erkennen, die des fernern melodisch vorausklingt im Trio des Menuetts. Das Thema des Allegro nimmt das ganze Orchester in Anspruch, von den Bässen bis in die hohen Lagen der Violinen und Oboen hinauf; es ist nicht mehr auf ein Instrument und eine Lage beschränkt. Eine ähnliche Anlage findet sich vereinzelt früher schon, bei Boccherini z. B. oder in der *D*dur-Sinfonie ohne Menuett von Mozart; aber da ist sie noch im alten Sinn kontrapunktisch gedacht, das Thema wird nachher geteilt, als zwei Gedanken aufgefaßt. Bei Beethoven hingegen ist es ein einheitliches, groß ausgebildetes Ganzes. Daran schließen sich schon in der Exposition kleine dramatische Durchführungen ausgeprägt Beethovenscher Art; im übrigen jedoch finden sich noch frei eingeschobene unorganische Zwischenglieder, die dieses Werk als noch nicht so vollendet erscheinen lassen wie die späteren, die bis in jede einzelne Note hinein streng logisch durchgearbeitet sind. Eine echt Beethovensche Neuerung hinwiederum ist die große Koda.

Für den zweiten Satz hat Beethoven die Bezeichnung Larghetto ($^3/_8$) gewählt, eine Bezeichnung, die Mozart bei der Zauberflöten-Arie »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« angebracht hat, überhaupt bei mild schwärmerischen Gesängen. Unerschöpflich strömen die Gedanken in diesem Satz; es ist ein jugendlicher Über-

fluß; Beethoven hat einmal zu dem Flötenvirtuosen Drouet geäußert, daß er in seinen ungedruckten Jugendkompositionen in ein Stück hineingebracht, was dazu hinreichte, zwanzig zu komponieren[1]. An diesen Ausspruch, und also an die Jugend des Meisters, erinnert das Larghetto.

Das Scherzo ($^3/_4$ Allegro) ist das erste seiner Art in der Sinfonie; seine übermütige tolle Art äußert es namentlich in der unerhört rasch wechselnden Instrumentation, die von Sammartini, Phil. Em. Bach und Haydn angebahnte Freiheit erreicht ihren höchsten Grad.

Im folgenden abschließenden Allegro molto[2] ($^4/_4$) wird der Scherz des vorausgegangenen Satzes noch weiter getrieben, toll und kühn mit Sprüngen und Trillern. Historisch bedeutungsvoll ist das Finale aber dadurch, daß mit dem Haydnschen Übermut Mozartsche Kantabilität sich verbindet, das zweite Thema bringt eine saftige Gesangsmelodie voll überquellender Empfindung. Haydn und Mozart in vergrößertem Maßstab!

Die dritte Sinfonie in *Es* dur op. 55, »Eroica«[3] (Erstaufführung Januar 1805), wendet Haydns Verfahren, einen moralischen Charakter zu schildern, auf einen der bedeutendsten der Weltgeschichte, auf Napoleon an. Die Hinneigung Beethovens zur Programmusik war folgenschwer; sie ist der erste Schritt zur spätern großen Entwicklung dieser Gattung durch Berlioz und Liszt, auch zu der ganzen Richtung in der Musik des 19. Jahrh., die sich gleichsam der ganzen Weltgeschichte bemächtigen wollte.

Der erste Satz Allegro con brio ($^3/_4$) ist ungewöhnlich groß angelegt; mit seinen zahlreichen Themen stellt er scheinbar eine Rückkehr zu dem Vielerlei der Haydnschen Jugendsinfonien dar. Aber nur scheinbar, denn tatsächlich sind alle Gedanken, ja jedes kleinste Motiv auf Grund eines einheitlichen poetischen Planes erfunden; alles wird mit unbedingter logischer Konsequenz eingereiht und entwickelt, so daß alle Zufälligkeit ausgeschlossen erscheint und der Hörer im Verlauf die völlige Einheitlichkeit erkennt.

Trotz dem Reichtum an Gedanken ist der Schwerpunkt doch auf die Durchführung gelegt und zwar mit einem Nachdruck, wie früher noch nie; auch die groß ausgeführte Koda bringt noch Durchführungen; das Ganze gibt das Bild einer dramatischen Ent-

---

[1] Thayers Biographie, II, S. 200.

[2] Skizzen zu diesem Satz abgedruckt bei G. Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven. Leipzig o. J., S. 13 ff.

[3] Skizzen bei G. Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. Leipzig 1880.

wicklung mit schließlicher Lösung. Im Keime ist all das in den Meistersinfonien von Haydn bereits vorhanden, aber hier ist es ins Riesenhafte gesteigert und vollendet organisch durchgebildet.

Statt einer langsamen Einleitung ertönen nur zwei starke Schläge des vollen Orchesters; damit kündigt sich der Realismus des 19. Jahrh. an; die Eroica bringt die erste Wendung dazu.

Der zweite Satz Marcia funebre, Adagio *C*moll 2/4 wendet die Haydnsche Romanzen-Variation ins Große; Einzelheiten, insbesondere der charakteristische Wechsel von Moll und Dur, finden sich vorgebildet in den Variationen von Haydns *Es*dur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel.

Das Scherzo (Allegro vivace) ist kein Scherz, sondern ein phantastisches Charakterstück mit einer an Jagd gemahnenden Waldidylle im Trio.

Neuartig, zur Entfaltung von Glanz, zu einer Apotheose, verwendet Beethoven die Variationenform im Finale Allegro molto 2/4.

Die vierte Sinfonie in *B*dur, op. 60 (Erstaufführung 1807, genaueres Datum unbekannt) ist im Gegensatz zur dritten, die einen großen in sich gefestigten Charakter darstellen will, ein frei phantastisch gestaltetes Werk voll der stärksten Gegensätze, jedoch vorwiegend liebenswürdigen, lebensbejahenden Inhalts. Man hat sie mit Shakespeares Sommernachtstraum verglichen und nennt sie die »Romantische«. Mendelssohn und Schumann liebten sie besonders; Schumanns erste Sinfonie steht in *B*dur!

Gegen den sprunghaften, bald nebelhaften, bald grell aufleuchtenden, bald heimlich kosenden und kichernden, bald übermütig dahintollenden ersten Satz (Allegro vivace ₵) mit dämmernder Einleitung (Adagio ₵) folgt als zweiter Satz ein Adagio (*Es*dur 3/4), das in der unerreichten Weite des melodischen Atems den Prototyp des Beethovenschen Adagio darstellt. Früher schätzte man Beethoven hauptsächlich als Adagio-Komponisten; wenn heute auch diese Einseitigkeit überwunden ist, so bleibt doch wahr, daß das Adagio solcher Größe Beethovens alleiniges Eigentum ist. Ein eigentliches Adagio findet sich in den Sinfonien zum zweitenmal nur noch in der Neunten.

Um das Maß der Gegensätze voll zu machen, folgt auf das kapriziös gehaltene Scherzo (ohne diese Bezeichnung, nur Allegro vivace überschrieben 3/4) ein Finale (Allegro ma non troppo 2/4), das in seinem Figurenwesen zurückweist auf Mozart und bis zu Scarlatti, in übermütig kontrastreicher Gestaltung die Formen der Alten allerdings beträchtlich überbietet.

In der fünften Sinfonie in *C*moll, op. 67[1] (Erstaufführung 22. Dez. 1808), findet die Haydnsche Sinfonieform ihre höchste Ausbildung; sie ist das klassische Muster schlechtweg. Dieses einmal wegen ihres Ebenmaßes und der schönen Abrundung, wobei die *C*moll-Sinfonie doch durchaus individuell Beethovenisch ist, indem sie vom hohen Pathos, von feuriger Leidenschaftlichkeit, dem Grundelement der Beethovenschen Muse, ausgeht, dann aber auch wegen ihrer vollendeten Einheitlichkeit, die jedem Hörer ohne weiteres ins Bewußtsein übergeht. Stillschweigend nimmt man von jeder Sinfonie an, daß ihre vier Sätze zusammen eine Einheit bilden müssen; aber noch sehr wenig hat man bei den einzelnen Sinfonien untersucht, ob diese Einheitlichkeit wirklich vorhanden sei und worin sie beruhe. In der *C*moll-Sinfonie folgen sich die Gegensätze so einfach und natürlich, in der Art, wie wir es im Leben gewohnt sind zu erfahren; der psychische Verlauf, der durch die einzelnen Sätze widergespiegelt wird, ist so klar, daß er ohne weiteres erkannt wird, man kann ihn nicht anders bezeichnen, und er ist von allen Erklärern nicht anders bezeichnet worden als mit: durch Nacht zum Licht, durch Kampf zum Sieg. Beethoven hat dazu noch durch äußere Bindefäden den Zusammenhang schärfer hervortreten lassen; der erste Satz, bekanntlich eine höchste Leistung in der Haydnschen motivischen Entwicklung, ist auf das bekannte Auftaktmotiv mit seinen vier Schlägen gebaut; das Scherzo nun, das übrigens keines mehr ist und auch nicht mehr diese Überschrift trägt, nimmt die leidenschaftlichen Stimmungen des ersten Satzes wieder auf und zwar zum Teil mit einem verwandten Motiv von vier Schlägen. Außerdem ist der Scherzosatz unmittelbar mit dem Finale verbunden und zwar durch eine spannende Überleitung — Spannung zu erwecken gehört zu den eigensten Fähigkeiten der Beethovenschen Kunst, — so daß der Hörer das Finale als die natürliche Folge, die Auslösung des Vorhergegangenen empfindet. Bleibt noch der zweite Satz (Andante) zu erwähnen, der in seiner milden, halb bittenden, halb zuversichtlichen Stimmung den natürlichen Kontrast zum vorausgegangenen leidenschaftlichen Allegro bietet, in der Form Haydnsche, mit der Freiheit und dem Phantasiereichtum des souveränen Meisters behandelte Variationen darstellt.

In der sechsten, der Pastoral-Sinfonie, op. 68 *F*dur[2] (erste

---

[1] Skizzen bei Nottebohm, Zweite Beethoveniana, 1887, S. 528. Vgl. auch (erste) Beethoveniana, (1872) S. 17.

[2] Skizzen, Zweite Beethoveniana, S. 369 ff. und J. S. Shedlock, Beethovens Sketch Books. The musical Times, 1892, S. 231 ff.

Aufführung 22. Dezember 1808) wendet sich Beethoven der Programmusik zu. Er hatte vielleicht das Gefühl, seine Fünfte nicht überbieten zu können, und so schlägt er einen völlig neuen Weg ein; er hat mit der Pastorale der spätern großen Entwicklung der Programmsinfonie eine feste Stütze gegeben. Vielleicht wollte er auch zeigen, was auf diesem Gebiet zu leisten sei, denn er knüpfte direkt an Vorgänger an; Abt Vogler hatte auf der Orgel gespielt »das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht, und sodann die naive und laute Freude deshalb«. Der Stuttgarter Justus Knecht hat eine Sinfonie ähnlichen Inhalts geschrieben.

Beethoven betont, seine Musik sei »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«, was gewiß zutrifft und wozu anzumerken nicht unnötig erscheint, daß Programmusik und Tonmalerei nicht identische Begriffe sind, wofür sie vielfach genommen werden, und daß es vielmehr Programmusik ohne alle Tonmalerei, solche mit Programmen rein psychischen Inhalts geben kann. An einer Stelle jedoch verläßt Beethoven vollständig die Darstellung der Empfindung, das ist im Scherzo (Allegro $^3/_4$) beim Tanz der Landleute. Die Musik ist hier nicht verständlich, wenn der Hörer sich nicht die Dorfmusikanten vorstellt, die aufspielen; es ist hier ein dramatischer, ein Bühneneffekt in die Sinfonie aufgenommen, wenn auch nur in humoristischer Absicht. Selbst E. Th. A. Hoffmann hat die Stelle nicht verstanden und in seiner berühmten, im übrigen verständnisvoller Anerkennung vollen Kritik[1] sie abschätzig, als Beethovens unwürdig, beurteilt.

Für die Naturschilderung bildet Beethoven einen eigenen Stil; die Musik baut sich auf aus kleinen Motiven, die oft, unablässig wiederholt werden. Es ist darauf hinzuweisen, daß in der modernen russischen Sinfonie, die ebenfalls hauptsächlich pastoralen Charakter hat, ein nah verwandter Stil sich entwickelt hat. Vielleicht ist er der Natur unmittelbar abgelauscht, in der auch zahlreiche Stimmen und Stimmchen unendlich sich wiederholen und uns immer von neuem wieder entzücken. In diesen kleinen Motiven liegt in der Regel eine primitive, diskrete Tonmalerei, wie etwa in der Figur, die das Sprudeln des Baches darstellt (zweiter Satz Andante molto moto $^{12}/_8$). Man darf dazu bemerken, daß derartige Motive auch in der programmlosen Musik eine große Rolle

---

[1] Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung 1810, wiederabgedruckt in H. vom Endes Ausgabe der musikalischen Schriften Hoffmanns. Univers.-Bibl. für Musikliteratur, Nr. 15—17, Köln und Leipzig. Ebenso in Edg. Istels Ausgabe, Bücher der Weisheit und Schönheit, 1907.

spielen und bewußt oder unbewußt beim Hörer Assoziationen hervorrufen. Tonmalerei ist selbstverständlich auch das Gewitter; das Beethovensche zeichnet sich nicht nur durch Maßhalten, sondern auch durch seine Naturwarheit, durch scharfe Beobachtung des Phänomens aus. Wie in der fünften sind auch in der sechsten Sinfonie der dritte und vierte, oder es sind eigentlich hier ein dritter, vierter und fünfter Satz, in einen zusammengezogen.

In der siebenten Sinfonie in *A* dur, op. 92 [1] (Erstaufführung 8. Dezember 1813) nimmt Beethoven seine frühere Art wieder auf; er schickt ihr eine langsame Einleitung (Poco sostenuto $^4/_4$) voraus, wie in der zweiten und vierten, nur bildet er sie noch größer und tiefer durch, im Vivace ($^6/_8$) ist technisch ähnlich wie im ersten Satz der Fünften ein einzelnes Motiv zugrunde gelegt; der Inhalt jedoch ist von dem der Fünften völlig verschieden; er ist glänzend und lebensfreudig. R. Wagner hat die Sinfonie eine Apotheose des Tanzes genannt und wollte damit hauptsächlich ihren froh bewegten, vielfach jubelnden und jauchzenden Charakter bezeichnen.

Wie aus einer fremden Welt kommt der langsame Satz, das Allegretto ($^2/_4$ *A* moll) herein; es ist ein so eigenartiges und doch sofort faszinierendes Gebilde, wie es nur ein Genie schaffen kann. Man könnte die Erfindung dieses Satzes etwa mit der Schöpfung der Mignongestalt durch Goethe vergleichen; er ist ebenso neu und eigen, fesselnd und poetisch wie diese. Technisch liegt die Wirkung begründet in der merkwürdigen Verbindung von Marschrhythmen mit innigster Gesangsmelodie und in der elementaren Gegenüberstellung von Moll und Dur.

Im Scherzo (Presto *F* dur $^3/_4$), das nun wiederum diesen Namen verdient, obwohl ihn Beethoven nicht beigesetzt hat, ist besonders hervorzuheben der ungewöhnliche strahlende Glanz, der im Trio entfaltet wird, durch das einfache Mittel einer liegenden Stimme. Zur Heiterkeit der Rhythmen kommt, wie schon im ersten Satz, gesättigste Farbenpracht der Instrumentation.

Das Finale (Allegro con brio $^2/_4$) steigert die Lust bis zur Ekstase, es ist mit Recht einem Bacchanale verglichen worden. Es herrscht darin ein realistischer Stil, der die Grenzen der absoluten Schönheitslinie überschreitet, aber das gewaltige Temperament Beethovens enthüllt. Berlioz fußt in seinen, die Maßlosigkeit noch weiter treibenden Schlußsätzen auf diesem Finale.

---

[1] Skizzen, Zweite Beethoveniana, S. 101 ff.

Die achte Sinfonie in *F*dur, op. 93[1] (Erstaufführung 27. Febr. 1814) ist ein, im höchsten Wortsinn, humoristisches Werk, der gereifte Mann blickt lächelnd auf das Welttreiben und auf die Vergangenheit zurück. Allegretto scherzando (2/4) und Menuetto, der zweite und dritte Satz, sind scherzhafte Anwendungen und moderne Idealisierungen der Formen des 18. Jahrh. In kraftvollen Wendungen greift Beethoven im ersten Satz (All. vivace e con brio 3/4) auf den Stil der Eroica zurück; sein ganzes frohes und buntes Treiben ist jedoch nicht mehr Kampf, sondern heitere Beschaulichkeit. Das Finale (All. vivace ₵) bietet tollsten Übermut, das Kühnste, was im rein heitern Stil geschaffen worden ist!

Die neunte Sinfonie in *D*moll, op. 125[2] (Erstaufführung 7. Mai 1824) wird man besser verstehen, wenn man weiß, daß Beethoven sich einläßlich mit dem Problem der Verbindung der Vokalmusik mit der Sinfonie beschäftigte und noch eine andere groß angelegte Sinfonie mit Vokalmusik plante. Für die *D*moll schwankte er lange über die Einführung des Chores und hat sie dann schließlich etwas unsicher vollzogen; ein genial gedachtes Verbindungsglied ist unter allen Umständen die Rezitativstelle, trotzdem daß die Verbindung noch nicht ganz organisch erscheint, und formal das Werk nicht die vollendete Abrundung der übrigen Sinfonien erreicht. Der erste Satz (All. ma non troppo, un poco maestoso 2/4) bringt, im Gegensatz zur Fünften und Siebenten, wiederum eine große Fülle von Gedanken, nähert sich darin der Eroica, unterscheidet sich aber von dieser stark durch die völlig neue Art der Entwicklung, die mehr kontrapunktisch-polyphon, als in Haydnscher Art motivisch ist. Die besondere Weise von Beethovens Stil in seiner letzten Periode wurde schon hervorgehoben. Auch ist das Orchester vergrößert (vier Hörner, mehr Schlagzeug), das Ganze massiger, monumentaler, erhabener als früher. Mehr äußerlich nur ist die Umstellung der Sätze, das Scherzo (Molto vivace 2/4) an zweiter statt an dritter Stelle, hervorgerufen ohne Zweifel durch den vielfach sinnenden Charakter des ersten Allegro, auf den ein kräftiger Kontrast nötig war, den ein anschließendes Adagio nicht gegeben hätte. Das Trio des außergewöhnlich langen und darum eine stärkere Abwechslung erfordernden Scherzo steht zum erstenmal im geraden Takt. Formal eigentümlich ist bei dem in Variationen aufgebauten Adagio (molto e cantabile 4/4), daß ein scharf

---

[1] Skizzen, Zweite Beethoveniana, S. 101 ff.

[2] Skizzen, Zweite Beethoveniana, S. 157 und Facsimiliertes Skizzenbuch aus dem ehemaligen Besitz von M. Artôt (Lithographie Röder, Leipzig).

abgehobenes zweites Thema eingeführt ist, welches an den Variationen nicht teil nimmt, sondern nur einmal wiederholt wird.

Das Finale, in Variationen aufgebaut, wie schon das Finale der Eroica, ist im Ausdruck der Freude (mit Schillers Ode) realistisch wie das Finale der Siebenten; es ist gleich jenem ein Stützpunkt geworden für Berlioz und die moderne realistische Musik.

Leider war es Beethoven nicht vergönnt, seine Skizzen zu einer zehnten Sinfonie, die in *C* moll hätte stehen sollen, auszuarbeiten.

## Die Romantik. Schubert.

In der Sinfonie ist Schubert der erste, der die große Form Beethovens mit Erfolg übernimmt. Äußerlichkeiten wurden zwar schon von den persönlichen Schülern Beethovens, von C. Czerny und Ferd. Ries[1] kopiert — Kretzschmar gibt eine erheiternde Schilderung von diesen Abklatschen —, aber zu selbständigen Leistungen haben sie es nicht gebracht.

Schubert begann schon als 16jähriger Jüngling Sinfonien zu komponieren; daß sie an Wert weit hinter den gleichzeitig ent-

[1] Die interessanteste von den sieben Sinfonien Ries' dürfte seine zweite in *C* moll sein, die 1814 in London erschien; der erste Satz hebt heftig klagend an:




nicht übel ist das Andante:



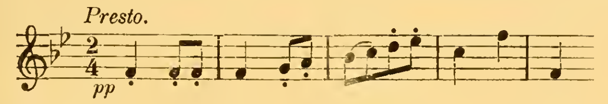

Es erschienen in London 1816 Nr. III op. 90 *As* dur, 1822 *Es* dur und *D* dur, 1835 in Frankfurt a. M. Nr. VII op. 181 *C* dur. — Vgl. über Ries L. Überfeldt, F. Ries Jugendentwicklung. Dissertation. Bonn 1915. — Gollmick, Feldzüge und Streifereien, 1846.

standenen, schon die volle Genialität zeigenden Liedern zurückstehen, wird niemand wundern, denn die Sinfonie erfordert die Reife des Mannes. Und es ist kein Zufall, daß die beiden Meisterwerke, diejenigen, die die Welt als die Sinfonien Schuberts kennt, seine beiden letzten sind.

Sechs gehen ihnen voran; die erste in *D* dur fällt ins Jahr 1813, sie schließt sich im wesentlichen der ältern Wiener Schule an, hauptsächlich der Einfluß Mozarts ist deutlich. Nur im Menuett kündigt sich der rechte Schubert an, es ist kostbar, wie übrigens alle Menuette seiner Sinfonien. Mehr Eigenart, auch schon Annäherung an die große Periodenbildung Beethovens findet sich in der zweiten Sinfonie in *B* dur (10. Dezember 1814 bis 24. März 1815), die das schmeichelnde Andante



mit den Variationen enthält, das für sich allein neuerdings den Konzertsaal sich erobert hat. Wenn man ihm den rechten Wiener Schneid zu geben vermag, wird auch das sausende Presto-Finale




n der Wirkung nicht versagen; angeregt ist es durch den italienischen Buffostil, den Schubert liebte.

Aus der dritten *D* dur (1815) ist nur das pikante Menuett hervorzuheben, die vierte in *C* moll (1816) bezeichnet Schubert selbst als »Tragische Sinfonie«. Sie zeigt unter dem Einfluß Beethovens bedeutende Ansätze, in der schwermütigen langsamen Einleitung




m schmerzverzerrten Scherzo




m kühnen Anlauf zum Finale; aber es fehlt die Kraft, die Gedanken entsprechend zu entwickeln und zusammenzuhalten.

In der fünften Sinfonie *B* dur (1816) fällt der starke Einfluß von Mozart in allen Sätzen auf, im Andante entwickelt sich aus dem Mozartisch feingegliederten Thema



ein echter Schubert. Die sechste *C* dur (1817) erinnert in ihrem Anfang an die Militärsinfonie von Haydn. Erst in ihr wagt Schubert die Bezeichnung Scherzo; er schreibt hier auch einen ganz an Beethovensche Muster sich anschließenden Satz.

Der bekannten Unvollendeten geht eine weniger bekannte und in anderer Art Unvollendete voraus. Im August 1821 hat Schubert eine *E* dur-Sinfonie vollständig in Partitur skizziert, die wichtigsten Stimmen sind eingeschrieben, das Detail aber nicht vollendet. Brahms trug sich damit, das Ganze herzustellen, hat aber den Plan aufgegeben [1].

Der geniale Schubert tritt uns entgegen in der im Jahre 1822 geschriebenen unvollendeten Sinfonie in *H* moll. Ihr erster Satz reicht nahe an Beethoven heran; es ist ein Werk, wie es nur in der großen Zeit der Klassik reifen konnte. Und doch bezeichnet es den Anfang einer neuen Zeit; die Unvollendete ist die erste romantische Sinfonie, sie vertritt die aufblühende junge Richtung und die Jugend überhaupt. Man hat im ersten Satz Anklänge an Schuberts Lied »Gretchen am Spinnrad« entdeckt, und damit ist eine Wegleitung fürs Geistige gegeben, es ist zartes Keimen, erste drängende Liebe, die in dem Werk sich aussprechen.

Für die Auffassung des ersten Satzes kann man von dessen zweitem Thema in *D* dur



ausgehen, von jener schmelzenden Melodie, die jeden, der sie einmal gehört, unwiderstehlich gefangen nimmt, die einen Liebreiz ausstrahlt, der mit nichts zu vergleichen ist. Sie verrät Genußfreudigkeit der frischesten Jugend. Sie bildet aber nicht den Inhalt des Satzes, sondern leuchtet über ihm. Sehnsüchtige und düstere Elemente stellen sich ihr entgegen, versperren ihr den Weg, behaupten den Platz und tragen im Kampf den Sieg davon.

[1] J. F. Barnett hat sie zweihändig bei Breitkopf & Härtel herausgegeben; das Werk findet sich nicht in der Gesamtausgabe.

Durch diesen Widerstreit erhält die Entwicklung, bei aller jugendlichen Zartheit der Empfindung, sinfonische Kraft und Tiefe.

Genial ist die freie Formbehandlung, die die Fäden der Entwicklung aufnimmt und neuartig weiterspinnt. Statt einer besondern Einleitung ertönt eine sehnsüchtige Melodie in den Bässen, die gleich den Kern des Inhalts enthüllt. Solche in das Allegro mit einbezogene Einleitungen hat Beethoven in der Eroica, in der *C*moll- und in der Pastoralsinfonie gegeben, bei ihm sind es Motive, der Melodiker Schubert gibt einen kurzen Gesang. Man könnte ein Vorbild zu diesem in der langsamen Einleitung zur *Es*dur-Sinfonie (mit dem Paukenwirbel) von Haydn finden, schon der Altmeister läßt deren Baßmelodie in der Durchführung des Allegros wieder erklingen. Schubert hat dieses nachgeahmt in seiner ersten Sinfonie; in der Unvollendeten macht er den Einleitungsgedanken zum Mittelpunkt der Durchführung. Vergebens versucht in der dramatischen Entwicklung und Steigerung jener süße lebensfrohe *G*dur-Gedanke einzudringen; es ist ein feiner Zug, wie er stets nur durch sein charakteristisches Begleitungsmotiv, die sofort erkenntlichen Synkopen, angedeutet wird und in dem düstern Kampf nicht selbst hervorzutreten vermag. Der sehnsuchtsvolle Einleitungsgedanke tritt am Schluß wieder auf und hat das letzte Wort, die sinnenfrohe Jugend hat das Ziel ihrer Wünsche nicht erreicht, sie ist in dem Kampf unterlegen.

Gegenüber diesen beiden Hauptgedanken bedeutet das eigentliche erste Thema des Satzes nur eine Episode, freilich von vertiefender Kraft und eigenartiger Schönheit. Der melodische Teil ist mit seinem Widerstreit in sich, seinem Chroma, dem elegischen schmerzhaften *f* in *H*moll wiederum in nuce der Ausdruck des Ganzen. Und die zitternde Begleitung, sie ist es eben, die an »Gretchen am Spinnrad« erinnert, sie verrät das klopfende Herz. Thematisch wichtiger ist die *C*moll-Episode, die dem zweiten Thema unmittelbar nachfolgt, schrecklich nachfolgt! Sie stellt die niederschmetternde Kraft dar, das düsterste und gewaltigste Element im Kampf.

Der zweite Satz spricht sich aus in milder Resignation. So himmlisch schön er ist, so darf man ihn, glaube ich, doch nicht mehr mit Beethoven vergleichen, die langsamen Sätze in des Großmeisters Sinfonien dringen durch Aufstellen kräftiger Gegensätze bedeutend tiefer, sie sind viel stärkere Individualitäten, entfalten ein viel reicheres Leben. Was Schubert bietet, ist eine liebliche Knospe, in ihrer Art freilich so vollendet, wie die vollen Rosen Beethovens.

Als Meisterzug erscheint es gleich wieder, wie die beiden scheinbar bloße Begleitung enthaltenden Einleitungstakte in den Organismus des Ganzen hineinverwoben werden und selbständige Bedeutung erlangen. Die erste Melodie baut sich auf ein Urmotiv, Dreiklang mit Sext auf, das sich seit dem gregorianischen Gesang in Hunderten, ja wohl Tausenden von volkstümlichen Liedern nachweisen ließe, und die schmeichelnde Sechszehntelfigur wird man für österreichisch ansprechen dürfen. Man denkt an eine ähnliche in Mozarts Menuett der *Es*dur-Sinfonie. Der Heimatkünstler Schubert kommt zum Vorschein. Sanft klagend hebt das zweite Thema an; wunderbar ist die Mischung von freundlichen und elegischen Elementen, die sich im Ganzen ausspricht in dem zu Schuberts Zeit neuen, echt romantischen Ineinanderfließen von Dur und Moll.

Schubert scheint seine Sinfonien meist ohne jegliche Skizze sofort in Partitur geschrieben zu haben. Eine Ausnahme macht die Unvollendete. Zu dieser haben sich in klaviermäßiger Form aufgeschriebene Skizzen zu den beiden vollendeten Sätzen und zum Menuett vorgefunden. Sie sind abgedruckt im Revisionsbericht der Gesamtausgabe. Im Partitur-Manuskript finden sich bloß neun Takte des Menuetts, dann bricht es ab. Daraus wird man, trotz der gegenteiligen Ansicht des neuesten Schubert-Biographen Dahms[1], folgern dürfen, daß eine Vollendung der Sinfonie beabsichtigt war. Mit Recht hat man jedoch schon bemerkt, daß die Nichtvollendung für uns vielleicht ein Glück sei, denn wenn das Folgende dem Vorausgegangenen nicht ebenbürtig ausgefallen wäre, so hätte uns das den Genuß verkümmert.

Erst im Jahre 1865 wurde die Unvollendete durch den Wiener Kapellmeister Joh. Herbeck ans Licht gezogen und zur Aufführung gebracht. Daß man sie auch damals noch nicht nach ihrem wahren Wert einzuschätzen verstand, beweisen die abschätzigen Worte, die A. Reißmann in seiner Schubert-Biographie über sie fallen läßt.

Verschollen ist ein 1825 geschriebenes, von Schubert selbst als »Gasteiner Sinfonie« bezeichnetes Werk.

In seiner letzten, seiner größten Sinfonie, der *C*dur aus dem Jahre 1828, wendet Schubert äußerlich die großen Formen Beethovens an, innerlich ist er aber doch ein ganz anderer als sein gewaltiger Vorgänger. Das zeigt sich schon beim allerersten Anfang. Die Hornmelodie, die zuerst erklingt, in ihrer romantischen

---

[1] W. Dahms, Schubert. Berlin 1912.

Verschollenheit, ihrer fesselnden Unbestimmtheit, dem wunderbaren Schwanken zwischen Dur und Moll, ist ein Gebilde für sich, eine abgeschlossene Liedmelodie; sie ist es, woran wir uns beim Nennen der Sinfonie zuerst erinnern. Damit widerstreitet sie aber dem alten Sinfoniecharakter, der in der langsamen Einleitung nur eine Vorbereitung will; Beethoven hat zwar schon herrliche Melodieansätze, aber nicht selbständig für sich bestehende Gebilde. Er erweckt Spannung, Schubert aber fällt mit der Türe ins Haus herein, er beginnt sofort mit der ersten Episode und an sie schließt er weitere, eine nach der andern; schon Schumann hat die *C*dur-Sinfonie »novellistisch« genannt, — Beethoven aber entwickelt logisch und dramatisch.

Neu ist auch die Verwendung des Horns für sich allein. Das Instrument bewirkt hier stimmungschaffendes Kolorit, es ist die neue malerische Art der Instrumentation, wie sie neben Schubert namentlich Weber ausgebildet und Berlioz zur höchsten Virtuosität gesteigert hat.

Die Liedmelodie baut sich zum glänzenden Liedsatz aus. »Gänzlich neu ist der Übergang von da ins Allegro«, sagt Schumann, »wir sind angelandet, wissen nicht wie«.

Fortreißender Schwung charakterisiert das Allegro. Das erste hema ist auf einfachste Motive aufgebaut; Zeichnung erhält es urch den Gegensatz der »wie vor Erwartung bebenden Triolen« Kretzschmar). Ein Effekt, den Schumann vielfach nachgeahmt at. Schumann hat bekanntlich auch das Aufbauen von Sinfoiesätzen auf knappe Motive zum System gemacht. Beachtenswert t, wie das punktierte Motiv der Einleitung die Grundlage für as Allegrothema abgibt, es ist nach Beethovenschem Muster treng organische Bildung. Sie findet ihren Abschluß in der glanzollen Wiederkehr des Hornthemas am Ende des Allegros. Eigen nd auffallend, daß das zweite Thema in Moll erscheint, und der iograph Heuberger[1] hat wohl recht, wenn er seine Fremdartigeit auf ungaro-slawischen Einfluß zurückführt.

Solcher macht sich auch im zweiten Satz geltend, der besoners episodenhaft, als eine Reihe von Impromptus sich gibt. Beachtens- und bewundernswert ist es, wie Schubert den punkerten Anfangsrhythmus mannigfaltig zu wenden, ihm immer neue eiten abzugewinnen versteht. Diese Art von Variationskünsten it er vielleicht auch den Zigeunern abgelauscht, sie dann freih in idealisierter Form angewendet. Die Gegensätze des *A*moll

---

[1] R. Heuberger, Franz Schubert, 2. Aufl. 1908.

und *A*dur prickeln, und die im zweiten Teil erscheinende Gesangsmelodie in *F*dur klingt in dem bunten, erregten Treiben, dem eine starke Dosis Phantastik beigemischt ist, rührend mild. Dem Horn ist in der Rückleitung zum ersten Teil eine besondere Aufgabe zugedacht. Schön sagt Schumann: »Da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.«

Das kräftige Menuetthema hat Schubert schon einmal, in seinem *B*dur-Streichquartett angewendet, einen berückenden Reigen schlingt die *D*dur-Melodie, und das *A*dur des Trio ist Süßigkeit von bezwingendem Zauber, Wiener Musik feinster und echtester Art.

Das Finale hat man schon auf eine frohe Landpartie gedeutet, wie sie Schubert öfter in angeregter Gesellschaft unternahm. So glänzend, wie sie hier geschildert ist, konnte sie freilich nur in einem phantasieglühenden Gemüt, wie dem unsres Tonsetzers sich spiegeln, mit dem stolzen Alarm am Anfang und der überschäumenden, nicht endenwollenden Seligkeit im zweiten Thema. Man kommt aber dabei über den berühmten Schumann-Ausspruch nicht hinweg; er sei einmal vollständig zitiert: »Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen.«

Mit Schubert nimmt die Sinfonie für längere Zeit Abschied von Wien. In seinen Instrumentalwerken sehen wir das große Aufleuchten der Romantik; dann aber verpflanzt sie sich vollständig nach Norddeutschland. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. gewinnt Österreich wieder führende Bedeutung durch Bruckner und Mahler. Merkwürdig ist, daß in dieser Zeit der letzte große norddeutsche Romantiker, Brahms, seinen Wohnsitz nach Wien verlegt.

## C. M. von Weber und die Norddeutschen.

C. M. von Weber hat nur gelegentlich und ganz nebenbei das Gebiet der Sinfonie betreten; aber doch mitgeholfen, ihr die romantische Richtung zu geben. Romantische Züge kann man sogar schon in der Sinfonie seines Lehrers Abbé Vogler erkennen darin, daß er sie als »baierische Nationalsinfonie« bezeichnet und im langsamen Satz alte lateinische Kirchengesänge in archaisierendem Stil verwendet. C. M. von Weber schrieb seine beiden Sinfonien, beide in *C*dur stehend, für die Kapelle des Herzogs Eugen von Württemberg in Karlsruhe in Schlesien, bei welchem er 1806—1807 in Diensten stand. Die erste ist die bedeutendere; ihr kühner Anfang




läßt schon den spätern genialen Ouvertürenkomponisten erkennen. Plötzliche Pianissimo-Wirkungen verraten den Einfluß der Mannheimer Schule oder vielmehr von Beethovens erster Sinfonie, die Weber als eine »feurig strömende« verehrte. Das zweite Thema ist drollig exotisch, das Ganze sehr bunt. Die Quintessenz des Andante (*C*moll) enthalten diese paar gefühlsgesättigten Takte mit ihrem Hörnerklang:




es ist ein Morgenleuchten der Waldesromantik. Der dritte Satz trägt die Beethovensche Überschrift »Scherzo«, neigt zum Walzer und bringt ein reizendes zartsingendes Trio. Das Finale voller Humor stellt mit lustigem Effekt die Blasinstrumente bloß. Der bedeutendste Satz der zweiten, schwächern Sinfonie ist ein kurzes romantisches Adagio[1].

Auch der im Kreise Webers lebende und ihm geistesverwandte Dichter E. Th. A. Hoffmann hat eine Sinfonie (*Es*dur)[2] geschrieben. Mit ehrfürchtiger Begierde nimmt man die Partitur in die Hand; aber nur um sie enttäuscht wieder wegzulegen, vergeblich

---

[1] Handschriftliche Partitur beider Sinfonien in der Kgl. Bibliothek Berlin. Näheres bei F. W. Jähns, »C. M. von Weber in seinen Schriften«, 1871.

[2] Autogr. Partitur in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

sucht man nach Genieblitzen. Die Thematik ist zu unbedeutend, das interessanteste noch die langsame Einleitung.

Die Opern C. M. von Webers lassen sich nicht lokalisieren; sie sind allgemein deutsch, mit seinen Sinfonien jedoch gehört Weber der norddeutschen Schule an, die auch nach der Friederizianischen Zeit fortblühte, die in C. Phil. Em. Bach den Sturm und Drang verkörpert hatte und aus der die große Romantik erblühen sollte. Mittelsmänner sind die beiden Vettern Romberg, die, hervorragende Instrumentalisten, mit dem jungen Beethoven im Orchester in Bonn gewirkt haben und zu gleicher Zeit mit ihm Sinfonien schrieben. Namentlich der Violinist Andreas Romberg war beliebt als Sinfoniker, von seinen zehn einschlägigen Werken wurden vier gedruckt. Das angesehene Haupt der Schule in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrh. war der Dessauer Hofkapellmeister und bekannte Oratorienkomponist Friedrich Schneider; allein einzig schon der Umstand, daß wir 29 Sinfonien von ihm haben, zeigt, daß sein Schaffen einer frühern Epoche angehört. Hier reiht sich ferner ein Otto Nicolai, der bekannte Komponist der »Lustigen Weiber« mit seinen beiden Sinfonien, die stark von Weber und Beethoven abhängig sind (*C* dur 1831 und *D* dur 1835)[1]. In dieser Zeit gehörte es noch zum Handwerk eines Komponisten, auch Sinfonien zu schreiben, wofür der als Ballettkomponist und Dirigent erfolgreiche W. Gährich als Beispiel anzuführen ist. Weiter sind zu nennen J. Brandl, E. F. Fesca, F. Lachner, J. Küffner, Th. Täglichsbeck, B. Molique; bei K. G. Reißiger, dem fruchtbaren Dresdner Hofkapellmeister, weist Kretzschmar bereits den Einfluß von Mendelssohn nach (*Es* dur-Sinfonie 1839); es steigt die große Periode der Romantik auf, einer ihrer Mitbegründer ist Louis Spohr.

## Spohr, Wagner, Kalliwoda.

Weber ist immer und überall Dramatiker, den stärksten Gegensatz zu ihm bildet Spohr. Die sentimentale elegische Richtung der Romantik, die in der Dichtkunst vertreten wird durch Männer wie Byron und Lenau, ist durch ihn in der Musik begründet worden. Spohrs Individualität reicht freilich kaum an diese heran.

Er verfiel bekanntlich einer einseitigen chromatischen Manier. H. Riemann (in der Geschichte der Musik im 19. Jahrh.) nennt sie Tuschmanier und meint, sie sei beeinflußt von der damals

---

[1] Analysen von G. Kruse in der »Deutsch. Tonkünstlerztg«. VI. Jahrg. und VIII. Jahrg. Nr. 215.

grassierenden Vorliebe der Virtuosen für das Portamento[1]. Jedenfalls entspringt sie der gleichen Quelle, dem Gefühlsüberschwang der jungen Romantik. Beständig bewegen sich die Mittelstimmen in Halbtönen, was eine weich schillernde schmelzende Harmonik ergibt. Damit hat Spohr stark auf seine Nachfolger gewirkt, auf Chopin, Liszt, bis zu Wagners Tristan. Das Vorbild, an das Spohr selbst anknüpfte, ist Mozart. Mit Recht weist Hanslick auf Stellen aus des letzteren Werken hin, die Spohr fast notengetreu übernommen[2]. Durch kleine chromatische Zwischennoten gewinnen Mozarts Kompositionen häufig einen elegischen Anflug; aber der Meister des harmonischen Ebenmaßes vermeidet allen Überschwang, dem sein Nachtreter Spohr ganz verfällt.

Immerhin, Spohr hat zum erstenmal den zarten schwärmerischen Ton der jungen Romantik angeschlagen, der wie Märzsonne und erstes Frühlingserwachen anmutet, zu dem man, wenn der Wechsel der Zeiten die Neigung für knospenhafte Stimmungen wiederbringt, vielleicht gern zurückkehren wird. In seiner Art ist er echt, wir werden seiner nur schnell überdrüssig, zumal in Sinfonien, und gerade in diesen fehlt es allzusehr an kräftigen Gegensätzen. Bester, eigentlichster Spohr findet sich in der dritten Sinfonie in *C* moll im ersten Allegro:

*Andante Grave.* *Allegro.*

Klar. Hörn. Posaune. Streichqu.

*dim.* *pp* *f* *dim.* *pp* *pp*

[1] Vgl. auch Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, S. 233.

[2] Letztes Terzett der Zauberflöte in *B* dur und Adagio des *G* moll-Quintetts, Stellen daraus wiederauftauchend in Jessonda, I. Akt, Amazillis Bitte »Kannst du mir die Schwester retten«.

und im Larghetto:




gesanglich ist seine Art stets, im Larghetto klingt auch herzlicher deutscher Liedton an.

Die rein musikalische Machenschaft ist überall vortrefflich, sein Fach beherrschte Spohr als ein Meister. Dagegen fällt der Mangel an Gegensätzen oft schon rein äußerlich auf, es gebricht an punktierten, an energischen Rhythmen.

Spohr hat seine Sinfonien vielfach noch, ähnlich wie die ältern Meister, auf äußere Anregungen hin geschrieben, die Aufgabe noch nicht, wie die spätern großen Vertreter alle, im Beethovenschen absoluten Sinne gefaßt. Die erste in *Es* dur wurde auf Wunsch für das zweite Musikfest in Frankenhausen im Jahre 1811 komponiert, die zweite in *D* moll für ein philharmonisches Konzert am

10. April 1820 in London, wo Spohr auf einer Konzertreise sich aufhielt, von der dritten in *C*moll sagt er in seiner Selbstbiographie[1] (S. 177), er glaube, sie sei in Halberstadt beim Musikfest im Juni 1828 zum erstenmal aufgeführt worden.

Die vierte Sinfonie trägt den Titel »Weihe der Töne« und ist als Zeiterscheinung von besonderm Interesse, es ist eine regelrechte Programmsinfonie. Den Vorwurf gab ein Gedicht von Spohrs Freund Karl Pfeiffer. Wie der Komponist in seiner Selbstbiographie mitteilt (II, S. 191), wollte er es ursprünglich als Kantate komponieren, fand es dann aber dazu ungeeignet und bekam Lust, den Inhalt des Gedichtes in einer Instrumentalkomposition zu schildern. Bemerkenswert ist noch, daß Spohr in einem vom 9. Oktober 1832 datierten Brief, in dem er die Vollendung der Sinfonie ankündigt, sagt, daß er in der letzten Zeit nicht recht zum Arbeiten habe kommen können: »Bei dem großen Anteil, den ich an der politischen Wiedergeburt Deutschlands nahm und fortwährend nehme, haben mich die letzten Rückschritte zu sehr geärgert, als daß ich mich hätte ruhig in eine Arbeit vertiefen können«. Die politischen Geschehnisse, an denen ein Robert Schumann wenigstens innern, Richard Wagner sogar aktiven Anteil nahmen, haben auch Spohr lebhaft beschäftigt; aber es ist charakteristisch für die Zeit, für die ganze Romantik bis zum Auftreten der Dichter des jungen Deutschlands: es fiel den Künstlern nicht ein, wie es etwa Beethoven getan, die Zeitereignisse mit ihrer Kunst zu verquicken. Diese waren nicht darnach, sie bereiteten statt Erhebung Ärger, und darum flüchtete man sich davor in das Phantasiereich, in eine erträumte und erdichtete Welt. So auch Spohr, der seiner Sinfonie »Weihe der Töne« folgendes Programm zugrunde legte:

I. Satz (Largo): Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons. — Allegro: Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente.
II. Wiegenlied, Tanz, Ständchen.
III. Kriegsmusik, Fortziehen in die Schlacht. Gefühle der Zurückbleibenden. Rückkehr der Sieger. Dankgebet.
IV. Begräbnismusik. Trost in Tränen.

Also ein Programm, nicht so extravagant, aber beinahe so detailliert wie dasjenige zur phantastischen Sinfonie von Berlioz. Das eigentliche Programm ist das ganze Gedicht, das vor der

[1] 1860/61 erschienen.

Aufführung vorgelesen werden sollte, ähnlich wie Berlioz einen poetisch-literarischen Erguß zugrunde legt. Dabei ist es sehr fraglich, ob eine Anregung durch den französischen Komponisten vorliegt, denn dessen Erstlingswerk war erst Ende 1830 aufgeführt und in Deutschland noch kaum bekannt geworden.

Bemerkenswert ist auch, daß dies die erfolgreichste Sinfonie von Spohr geworden. Ohne Überhebung kann er in seiner Selbstbiographie sagen: »Keine meiner Symphonien hat sich einer so weiten Verbreitung in fast allen deutschen Städten zu erfreuen gehabt, und noch immer ist sie ein Lieblingswerk, das in den meisten stehenden Concerten alljährlich wenigstens einmal wiedergegeben wird.«

Weil das Werk abwechslungreicher ist, mehr Kontraste bietet als die übrigen, hat es auch am ehesten Aussicht auf eine gegentliche Wiederaufnahme, wennschon die beiden *C*moll-Sinfonien Ursprünglicheres enthalten. Typischer Spohr ist das Thema des ersten Allegro, eine kleine Perle das Wiegenlied.






Durch ein durchgehendes Quintenmotiv — das auch sonst ein Lieblingsgedanke unsres Meisters ist — sucht er die einzelnen Sätze eng aneinander zu binden, es ist das einer der vielen Versuche, die große Form der Sinfonie, die in schwächern Händen als den Beethovenschen auseinander zu fallen droht, einheitlicher zu gestalten. Formal interessant ist, daß Spohr mit einem langsamen Satz, gleichsam tröstend, verklärend abschließt. Das ist in der Sinfonie völlig neu; seit sie aus der italienischen Opernsinfonie sich selbständig entwickelt hatte, behielt sie das typische, heitere Schlußallegro. Trotz dem Versuch von Spohr, der dann namentlich noch von Liszt aufgenommen wurde, glaubt man heute noch allgemein, nicht anders als mit einem lebhaften heitern Satz abschließen zu können. Im 17. Jahrh., im der Feierlichkeit zugeneigten Barockzeitalter, empfand man anders, man liebte es mit einem würdigen, ruhigen Tempo zu endigen, wie z. B. in den vielstimmigen Kammersonaten von Rosenmüller.

Die fünfte Sinfonie in *C*moll, die neben der dritten in der gleichen Tonart als die bedeutendste anzusprechen ist, wurde 1836 für die Concerts spirituels in Wien geschrieben, der erste Satz wurde aus einer Ouvertüre zu Raupachs mystischer Tragödie »Die Tochter der Luft« umgearbeitet.

Ein merkwürdiges Experiment ist Nummer sechs: »Historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte. I. Bach-Händel'sche Periode 1720, II. Adagio, Haydn-Mozart'sche Periode 1780, III. Scherzo, Beethoven'sche Periode 1810, IV. Finale: Aller neueste Periode«.

»Wie er sich räuspert, wie er spuckt« ist hier zum Prinzip gemacht; eine sonderbare Blüte des wiedererwachten historischen Sinns. Man hat ja Gegenbeispiele in der Architektur, wo ein ähnliches Verfahren bis vor wenigen Jahren blühte und wo zu Spohrs Zeiten das neue München als Illustration zur Kunstgeschichte aufgebaut wurde.

Der erste Satz ist eine trockene Fuge, als eingeschobener Mittelteil erscheint ein anmutigeres Pastorale in Form eines Siciliano

($^{12}/_{8}$), in dem drei Violinen kontrapunktieren. Der zweite Satz ist mehr Spohr als Mozart; aber in seiner zarten Blässe, mit der flüssigen Kontrapunktik, die alle Nähte verwischt, sehr anziehend, in der ersten Anlage reich und fesselnd in der Gesamtdurchführung, dann aber doch wieder zu monoton. Das Scherzo gibt eine äußerliche Beethoven-Nachahmung, Beethovenisch ist namentlich gleich zu Anfang eine Solostelle für die Pauken, sogar für drei, zu welcher Höhe sich Beethoven übrigens nie verstiegen! Als eine ganz unmögliche Parodie von Berlioz und Konsorten erscheint das Finale, die allerneueste Zeit darstellend. Die Sinfonie, 1839 komponiert, wurde für die philharmonische Gesellschaft in London geschrieben, die für das Jahr 1840 das alleinige Aufführungsrecht hatte.

Auf die weitern Sinfonien sei wenigstens noch verwiesen. In der siebenten ist »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« durch zwei Orchester dargestellt. Begeistert durch schöne Eindrücke von Natur und Kunst beim Luzerner Musikfest 1841 wollte Spohr ein recht großartiges Orchesterwerk schreiben, eben diese 1842 veröffentlichte Sinfonie. Doppelorchester zu verwenden ist im 18. Jahrh. verschiedentlich versucht worden, z. B. von Cannabich, in neuester Zeit hat M. Reger den Gedanken aufgenommen. Auch in dieser Sinfonie schließt Spohr mit einem langsamen Satz, einem pompös instrumentierten Adagio.

Die achte Sinfonie in *G*dur (ohne Titel) bringt ein virtuoses Violinsolo im Trio des Scherzos, die neunte aus dem Jahre 1850 schildert, ein altes Lieblingsthema der Komponisten aufnehmend, die Jahreszeiten.

Persönliche Schüler Spohrs, die seine Richtung fortsetzten, waren der begabte, im Jahre 1836 als 26jähriger verstorbene Norbert Burgmüller, die Violinisten August Pott und F. Nohr; in sein Gefolge gehören ferner der Breslauer Organist Ad. Fr. Hesse, der Engländer W. S. Bennett, der eine Schule in seiner Heimat begründete, und endlich Mendelssohn.

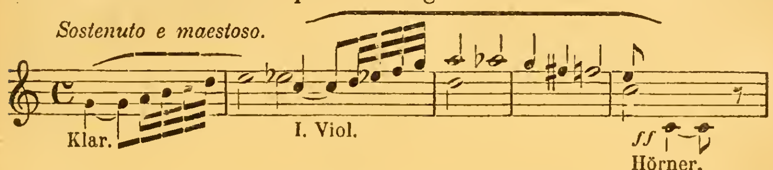
In die Spohrsche Zeit und also ein gutes Stück vor die Sinfonien Mendelssohns und Schumanns fällt die Sinfonie in *C*dur von Richard Wagner. In seiner Selbstbiographie bezeichnet sie ihr Schöpfer, der über seine früheren Erzeugnisse humoristisch vernichtend berichtet, als sein erstes »wirklich ausführbares und anhörbares Tonwerk« [1]. Sie ist mehr als das, wenigstens in ihrem zweiten langsamen Satz wird sie heute noch überall Eindruck machen. Historisch interessiert, daß im ersten Satz die große

---

[1] Mein Leben, I, S. 74.

Gebärde sich findet, wie in der Sinfonie nach Beethoven kaum sonstwo, höchstens noch bei Berlioz und Brahms, aber dort in ganz anderer Art. Wagner bezeichnet selbst die Eroica als sein Vorbild; sein Jugendwerk weist schon darauf hin, daß ihr Erzeuger der wahre Nachfolger Beethovens sein werde.

Der Zug ins Erhabene ist schon der langsamen Einleitung »Sostenuto e maestoso« aufgeprägt. Ihre feierlichen Gänge und Verschlingungen gipfeln in einem Hornruf mit Oktavensprung, der einen Wechsel auf den spätern Wagner ausstellt.




Wagnersche Fortbildung Beethovenscher Ideen (Finale der Fünften) zeigt das akkordisch gebildete Hauptthema des ersten Satzes. Das marschartige zweite Thema ist von der französischen romantischen Oper in seinem Zuschnitt beeinflußt, es verrät aber ebenfalls schon ausgeprägt Wagnerisches, namentlich in der charakteristischen Schlußwendung mit Doppelschlag und Chromatik. Sich schiebende Harmonien, abwechselnd zwischen Bläsern und Streichern, deuten wiederum auf Beethoven.

Im Zuschnitt ebenfalls auf Beethoven, auf das Andante der Fünften zurückgehend, ist der zweite Satz Andante ma non troppo, un poco maestoso; d. h. es ist nur etwas Äußerliches, das nachgeahmt wird, der Vortrag der Melodie durch das Violoncell, begleitet durch Pizzicati der Bässe.



Eine 16taktige Einleitung geht voraus, beginnend mit einem charakteristischen langgehaltenen Ruf der Oboe und Klarinette: aufsteigende kleine Terz. Das Genie Wagners äußert sich ja später immer auch in der Fülle solcher kleiner eindringlicher Rufe, Signale und Fanfaren.

Im Charakter unterscheidet sich das Andante von dem Beethovenschen, es ist eine ausgeprägt nordische Ballade, wie sie die norddeutsche Sinfonie immer geliebt hat, wie besonders schön namentlich Schumann in seiner *D*moll-Sinfonie sie wieder bringt. Wie die Melodie sich steigert, wie in einem Mittelteil ein kraftvoller Gegensatz dazu im vollen Orchester erscheint mit glänzenden Akkorden und energischen Paukenrhythmen, wie das Ganze poetisch verklingt, das ist alles meisterhaft gemacht und schön.

Das ganz Beethoven nachahmende Scherzo, mit einer köstlichen österreichischen, an Schuberts *C*dur-Sinfonie gemahnenden Walzermelodie als zweites Thema, und das Finale sind von geringerer Bedeutung.

Die Sinfonie ist 1832, als Wagner bei dem Thomaskantor Weinlig in Leipzig in kontrapunktischer Lehre stand, geschaffen worden; Wagner erzählt selbst lustig, wie er durch kluges Verhalten den Konservatoriumsdirektor Dionys Weber in Prag, der sonst keine Neuen und Beethoven nur bis zu seiner zweiten Sinfonie gelten ließ, zur Aufführung seines Werkes brachte. Nachher wurde es in der Euterpe, dann am 10. Januar 1833 im Gewandhaus in Leipzig gespielt und eroberte zum erstenmal dem Namen Richard Wagner Achtung als Komponisten in der Musikwelt. Trotz günstiger Rezensionen wurde die Sinfonie aber doch bald wieder ad acta gelegt. Wagner selbst hat sie im Alter wieder hervorgezogen und mehrfach aufgeführt, jetzt liegt sie in schönem Partiturdruck im Verlag von Brockhaus vor.

Als ein Meister, der ungefähr gleichzeitig wie Spohr mit der Sinfoniekomposition einsetzte, allgemeine und längere Zeit anhaltende Erfolge erzielte, um seiner melodischen Erfindung willen auch heute noch beachtenswert wäre, ist Joh. Wenzel Kalliwoda zu nennen. Das liebenswürdige böhmische Musikantentum spricht sich in seinen Werken aus; sie verraten viel Talent, das aber nicht zur vollen Reife gelangt ist.

Seine erste Sinfonie in *F*moll wurde in Leipzig 1826 zum erstenmal aufgeführt[1]. Bis 1840 hat Kalliwoda vier Sinfonien ver-

---

[1] Schillings Universal-Lexikon, Art. Kalliwoda von G. W. Fink, Allgem. mus. Ztg. 1827, S. 177.

öffentlicht. Die fünfte Sinfonie in *H*moll wird von Schumann besprochen im Winter 1839/40, die sechste 1840/41.

Überall finden sich melodischer Fluß und liebenswürdige Einfälle, aber die Durchführung ist sehr ungleich und oft breit.

Die erste Sinfonie in *F*moll op. 7 hat eine bedeutende Largo-Einleitung und ein schwungvolles Allegro mit »naiv-kräftigem« zweitem Thema. Das liebenswürdige Adagio ist von echtem Violinengeist erfüllt.




Das einleitende Larghetto der zweiten in *Es*dur op. 17 erinnert stark an den Anfang von Beethovens Violinkonzert. Das Beste ist ein stolzer Menuettsatz.

In der dritten *D*moll, op. 32, zeichnet sich das erste Allegro durch folgendes kühne Thema aus:



die Entwicklung entbehrt jedoch starker Gegensätze, ist nicht genügend sinfonisch. Ein schönes Adagio mit Variationen über eine Melodie für Violoncellosolo schließt sich an. Die späteren Sinfonien, die vierte in *C*, die fünfte in *H*moll, die sechste und siebente stehen an Wert entschieden zurück.

## Mendelssohn.

Die erste Sinfonie Mendelssohns ist ein Jugendwerk aus dem Jahre 1824, in dem der Komponist äußerlich Beethoven nachstrebt, übrigens, ähnlich wie Nicolai, auch stark an Weber sich anlehnt. Er hat es später, wohl mit Übertreibung, als kindisch abgetan. Die Partitur erschien bei Schlesinger. Das Werk ist der Philharmonischen Gesellschaft in London gewidmet.

Seine zweite sinfonische Schöpfung, die Reformationssinfonie, hat Mendelssohn im Winter 1829/30 in Berlin vollendet. Auch dieses Werk hat er später verworfen, er schreibt am 11. Februar 1838 an Rietz: »Die Reformationssinfonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen; soll niemals herauskommen.« Trotzdem hat man sie 1868 noch als op. 107 veröffentlicht. Sie ist interessant als ein Beitrag zur Programmkomposition, ungefähr gleichzeitig wie die phantastische Sinfonie von Berlioz entstanden, hat aber nur noch historisches Interesse. Die Einleitung bringt das Amen der sächsischen Liturgie, das auch Wagner im Parsifal verwertet hat, im letzten Satz wird der Choral »Ein feste Burg« herbeigezogen. Ein Versuch der Aufführung wurde 1832 bei Mendelssohns Anwesenheit in Paris gemacht in den Konservatoriumskonzerten. Nach Hillers Bericht[1] mißfiel jedoch das Werk den Musikern und wurde nach der ersten Probe weggelegt.

Die *A*dur- und die *A*moll-Sinfonie, — die italienische und die schottische, — sind die beiden sinfonischen Werke, die fortleben, davon ist die letztere die ungleich bedeutendere; sie wird die Sinfonie Mendelssohns bleiben. Ihre ersten Anfänge — Eindrücke in Schottland sollen sie angeregt haben — fallen wohl in eine frühere Zeit als die zur *A*dur, die letztere ist jedoch zuerst vollendet worden. Aus Briefen wissen wir, daß Mendelssohn in Rom an beiden Sinfonien gearbeitet hat. Im November 1832 erhielt er von der Philharmonischen Gesellschaft in London den Auftrag, für sie eine Sinfonie zu schreiben, und machte sich nun an die Fertigstellung seiner »italienischen« Sinfonie, wie er sie in Briefen mehrfach bezeichnet. Ausgeprägt italienisch ist darin freilich nur das »Saltarello« überschriebene Finale. In der fortstürmenden Heiterkeit des ersten Satzes kann man wenigstens italienischen Geist erkennen, obwohl Lokalkolorit in der Musik kaum zu finden ist. Man bekommt davon den Eindruck einer frohen Wanderung an sonnigem Sommertag, wenn man will ein mit deutschen Augen geschautes Italien, wie dasjenige des Eichendorffschen Taugenichts.

Der Elan, mit dem das Allegro vivace einsetzt, das gleich, ohne langsame Einleitung, auf die Sache selbst los geht, ist köstlich frisch und originell, auch als Instrumentationseffekt prachtvoll: gestoßene Achtel der Holzbläser, zum Anfang Pizzicato-Akkord der Streicher und dann die im Sechsachteltakt dahinstürmende Melodie in den Violinen. Man rühmt Mendelssohn mit Recht eine eigen-

[1] Briefe und Erinnerungen S. 19.

artige Behandlung des Sechsachteltaktes nach, der durch seine Nachahmer freilich in argen Mißkredit gebracht worden ist.

Im Verlauf des Satzes fehlt es allzusehr an sinfonischen Gegensätzen. Schon das zweite Thema nimmt sich mehr aus wie eine Weiterbildung des ersten, als wie ein Kontrast, so daß, so jünglinghaft frisch der Satz anmutet, er doch nicht die Tiefe erreicht, die man seit Haydn von einem ersten Sinfoniesatz verlangt, sondern eben jünglinghaft bleibt. Bewundernswert ist es immerhin, wie Mendelssohn es versteht, seine Melodien in die Länge zu recken, er besaß eine eigene Kunst, Melodien aus- und weiter zu spinnen.

In der Durchführung entwickelt er mehr durch kontrapunktische Gegenüberstellung, als nach der motivischen Art Haydns, die die Gedanken umdeutet; es macht sich die Schulung durch Bach bemerklich.

Das tritt ganz besonders stark im zweiten Satz, Andante con moto, hervor, die pendelnden Bässe, die die Melodie begleiten, sind ganz bachisch. Freilich nur technisch, wer naiv zuhört, denkt nicht an Bach, weil das balladenartige Halbdunkel des Stückes romantisch anmutet. Charakteristisch dabei ist, im Vergleich etwa zu ähnlichen Stücken von Schumann, eine innere Unruhe und Erregtheit, die namentlich in den scharf punktierten Rhythmen, wobei der kürzeren Note noch ein Vorschlag beigefügt ist, sich ausdrückt. Die Melodie, die durch den Vortrag durch die Bratschen, Oboen und Fagotte ihr Kolorit erhält, soll ein alter Wallfahrtsgesang sein und nach einer unsicheren mündlichen Überlieferung durch Moscheles aus Böhmen stammen[1]. Jedenfalls macht sie einen altertümlichen Eindruck durch die Annäherung an die dorische Tonart. Eine freundlichere in *A*dur wird ihr gegenübergestellt.

Dieses Andante ist nicht italienisch, aber doch romantisch fremdartig, völlig heimatlich dagegen mutet uns das folgende, an Stelle des Scherzo stehende, ländlerartige Stück »con moto moderato« an. Kretzschmar erinnert an Wien, die etwas schwerfällige Anmut ist aber noch näher verwandt dem Volkston der Berliner Schule, die zögernde Schlußphrase des ersten Teils erinnert geradezu an eine Wendung in des alten Joh. Adam Hiller vielgesungenem Lied »Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß«. Im Trio mit seinem Hörnerklang klingt dann allerdings die Romantik mit ihrer ganzen Zauberkraft herein, man denkt an den Freischütz, in dem sich ja auch alte Traulichkeit mit phantastischem, sinnverwirrendem Spuk mischt.

---

[1] Lampadius, F. M. B., 1886, S. 190.

Man mag diese Mittelsätze als Erinnerungsbilder aus der Heimat deuten, die im Finale abgelöst werden von dem italienischen Wirklichkeitsbild, dem toll daherwirbelnden Saltarello. So wenig wie der erste Satz erreicht dieses Finale die Tiefe eines eigentlichen Sinfoniesatzes; aber es ist ein temperamentvolles, klanglich fesselndes Stück, das auch die Instrumentationskunst Mendelssohns wiederum glänzend dartut.

Am 13. Mai 1833 hat er selbst die Uraufführung seiner *A*dur-Sinfonie in London geleitet; sie verblieb dann in London und ist erst nach des Meisters Tod als Nr. 4 veröffentlicht worden, in Leipzig hat der Komponist selbst sie nie vorgeführt.

Vor der *A*moll einzuschieben ist noch der »Lobgesang«, der die Bezeichnung »Sinfoniekantate« trägt. Er wurde 1840 als Gelegenheitswerk für die Leipziger Gutenbergfeier komponiert, daraus erklärt sich die Mischform, die immerhin ihre Zukunft haben sollte. Keineswegs ist die neunte Sinfonie als Vorläufer anzusehen; im Lobgesang ist der instrumentale Teil, bestehend aus einem Allegro, Allegretto und Adagio religioso, mehr als breit ausgeführte Ouvertüre, denn als Sinfonie anzusehen. Die Musik ist, zum Teil auf Grund einer Jugendsinfonie, rasch hingeworfen.

Das Hauptwerk bleibt die *A*moll-Sinfonie. In ihr spricht sich namentlich auch der Hauptcharakterzug von Mendelssohns Wesen und Richtung aus, seine Sentimentalität. Sie ist bei ihm durchaus echt und edel; hauptsächlich nur, weil sie einseitig nachgeahmt wurde, ist sie uns verleidet worden. Es ging bei Mendelssohn, wie es Goethe einmal (in Dichtung und Wahrheit) von der deutschen Literatur sagt: »Es ist nicht wunderbar, aber es erregt doch Verwunderung, wenn man bei Betrachtung einer Literatur, besonders der deutschen, beobachtet, wie eine ganze Nation von einem einmal gegebenen und in einer gewissen Form mit Glück behandelten Gegenstand nicht wieder loskommen kann, sondern ihn auf alle Weise wiederholt haben will; da denn zuletzt, unter den angehäuften Nachahmungen, das Original selbst verdeckt und erstickt wird.«

Mendelssohn ist uns erstickt worden, aber die Sentimentalität seiner *A*moll-Sinfonie wird man immer wieder zu schätzen wissen. Sie ist angeregt aus im Norden, in Schottland, empfangenen Eindrücken. Aus Edinburg schreibt der Komponist am 30. Juli 1829:

»In der tiefen Dämmerung gingen wir heut nach dem Palaste (Hoolyrood), wo Königin Maria gelebt und geliebt hat; es ist da ein kleines Zimmer zu sehen, mit einer Wendeltreppe an der Tür;

da stiegen sie hinauf und fanden den Rizzio im kleinen Zimmer, zogen ihn heraus, und drei Stuben davon ist eine finstere Ecke, wo sie ihn ermordet haben. Der Kapelle daneben fehlt das Dach, Gras und Epheu wachsen viel darin, und am zerbrochenen Altar wurde Maria zur Königin von Schottland gekrönt. Es ist da alles zerbrochen, morsch, und der heitere Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe da heut' den Anfang meiner Schottischen Sinfonie gefunden[1].«

Diese Worte sind die beste Vorbereitung zur Auffassung der langsamen Einleitung der Sinfonie. Sie hebt an mit der elegischen Melodie, die Mendelssohn wohl an dieser Stätte bekommen und die zu einer vielfach wiederkehrenden Lieblingsmelodie von ihm wurde. Ähnlich wie wir es schon bei Schubert gesehen — aber nicht davon beeinflußt, da die Erstaufführung der *C*dur-Sinfonie erst am 21. März 1839 stattfand —, bringt Mendelssohn gleich zu Anfang ein abgeschlossenes liedartiges Gebilde, nicht bloße Andeutungen und spannende Vorbereitungen, wie es der Stil der alten Einleitung verlangte. Noch mehr liedartige Melodien kehren in der Sinfonie überall wieder, sie ist geradezu auf solche aufgebaut. Der Zug zum Lied, der der Frühromantik eigen, tritt hier in der Sinfonie am stärksten hervor, sie bildet in dieser ihrer Art, das Ganze auf das Lied zu gründen, ein sinfonisches Gegenstück zum Freischütz, oder zur »Weißen Dame« von Boieldieu. Nur entnimmt Mendelssohn seine Lieder nicht dem heimischen Born, sondern Schottland, also einer fremdländischen Quelle, wie es Weber in der »Euryanthe« oder »Preziosa« getan.

Die Einleitung verläuft dramatisch. Nachdem jene Melodie außer von Oboen und Klarinetten nur von den Bratschen gespielt worden, setzen die Violinen mit einem scharfen Sforzato ganz allein ein und entwickeln eine Art rezitativische Gegenmelodie. Beethovensche Anregungen nimmt Mendelssohn selbständig hier auf, und die ausdrucksvolle, dem Sprechgesang nachgebildete Weise nimmt sich schon fast aus wie ein Vorklang von Liszt, wie überhaupt die *A*moll-Sinfonie den Neuen mannigfaltige Anregungen gegeben hat.

Vorbildlich ist sie in ihrem Lokalkolorit, das sie als fremdländisches — Schubert hat das heimische wienerische — zum erstenmal in der Sinfonie ausprägt. Von der »schottischen Nebelstimmung«, die festgehalten, spricht Mendelssohn selbst. Es sind namentlich die vielen liegenden Stimmen, die den Eindruck bedingen, dann die Sextakkorde und die weichen Vorhalte, die für unseren

[1] Lampadius, S. 78.

Meister im allgemeinen typisch sind. Beim an Ruderschlag gemahnenden Sechsachteltakt, der im Allegro wiederum charakteristisch angewendet ist, bei der schwankenden Erregung, bei den Signalrufen, wie z. B. am Schluß der Einleitung, denkt man auch an Wasser, ans Meer.

Trotz dem Liedcharakter sind im ersten Satz Kontraste meisterhaft entwickelt, und das Ganze wird durch ein innerliches Band eng verknüpft. Das erste Thema — es soll eine schottische Volksmelodie sein — lehnt sich im melodischen Gang an die Melodie der langsamen Einleitung an, der erste erregte, stoßartige Seitengedanke wiederum ist rhythmisch aus dem Hauptmotiv der ersten Melodie herausgebildet. Stärker noch als das klagende, eigentliche zweite Thema wirkt ein Kodalgedanke, dem man seinen Ursprung vom Gesang der Meermädchen aus »Oberon« deutlich ansieht, nur ist er ins Mendelssohnisch-Sentimentale gewendet. Die charakteristische Wirkung wird namentlich durch den hohlen Klang des Akkordes *a*, *c*, *dis*, *fis* erreicht.

Am Schluß des ersten Teils und am Anfang der Durchführung kommen die liegenden Stimmen poetisch zur Geltung. Dann entwickelt sich ein Konflikt der Motive, charakteristisch hauptsächlich ein ganz unruhiges, re elloses Modulieren; jener Meermädchengesang hat, nachdem das Motiv der stoßenden Erregung sich gesteigert, das letzte Wort mit besonders eindringlicher Wirkung, und meisterhaft ist es, wie die Celli nun eine beruhigende Melodie anheben und wie diese bei der Reprise weiter durch das übrige zwischendurchklingt. Die Coda bringt nochmals die dämmernden liegenden Stimmen, dazu wildes chromatisches Gewoge, das schon an den Fliegenden Holländer gemahnt, abermals Explosion des erregten pochenden Motivs, und zum Schluß geisterhaft die elegische Melodie des Anfangs.

Das Scherzo läßt Mendelssohn an zweiter Stelle folgen, wohl weil der erste Satz etwas vom Adagio-Geist in sich hat (wie in Beethovens Neunter) und ein kräftiger Gegensatz, ein ganz neues Element erwünscht ist. Stakkato-Sechzehntel, die nachher durch den ganzen Satz hindurch tanzen, und lustig alarmierende Signale geben eine kleine Einleitung, dann intoniert die Klarinette das frohe Hauptthema von pastoralem Charakter. Es ist eine schottische Melodie, auf die schottische Fünftonskala gebaut, *F*dur mit Vermeidung von *b* und *e*, der Leittöne. Nach kräftiger Steigerung folgt ein zierlicheres zweites Thema, im Verlauf werden die beiden in kunstvoller kontrapunktischer Arbeit und doch immer mit reizender Wirkung durchgeführt. In diesem kostbaren Satz zeigt sich

der Bachsche Einfluß vielleicht am allererfreulichsten. Das Ganze ist aus einem Guß, das althergebrachte Trio fehlt, aber man vermißt es nicht.

Das folgende Adagio knüpft von neuem, freilich nur zart und mehr geistig als handgreiflich, an die langsame Einleitung an. Einmal in seinem dramatischen Aufbau: einer weich gefühlvollen, echt Mendelssohnschen Melodie in *A*dur wird eine zweite, energisch ernste gegenübergestellt, die in tiefen feierlichen Akkorden sich bewegt. Es sind wie zwei Prinzipien, die gegeneinander auftreten, aber sich nicht verschmelzen. Ferner zeigen die präludierenden Takte, die hier wie im Scherzo sich finden, leise melodische Anklänge an die erste langsame Einleitung.

Das Finale zerfällt in zwei Teile, der erste, Allegro vivacissimo, war ursprünglich von Mendelssohn als »guerriero« bezeichnet. Die Hauptthemen sind energisch, mit einer gewissen behaglichen Zuversichtlichkeit. Die elegischen Momente kommen aber auch hier noch zur Geltung und machen, weil sie im Grunde doch das Originellste an dem Satz sind, trotzdem sie zurückgedrängt werden, auf den Hörer noch einen starken, fast bestimmenden Eindruck, getragen werden sie namentlich von dem zweiten Thema in *E*moll.

Als Siegesgesang wird man geneigt sein den zweiten Teil des Finales aufzufassen: Allegro maestoso assai, gebaut hauptsächlich in *A*dur auf das schottische Motiv *e fis fis a*, mit Weglassung der Septime. Die Klangfarbe des Männerchors schwebte dem Komponisten hier vor.

Das ganze Werk soll in einem Zug, ohne Pause, gespielt werden, Mendelssohn selbst hielt streng darauf. Das hat es aber wahrscheinlich mit sich gebracht, daß es bei der ersten Aufführung am 3. März 1842 im Gewandhaus in Leipzig keinen vollen Erfolg hatte. Die große Form der Beethovenschen Sinfonie droht das Ganze auseinander zu sprengen, und man bemerkt von nun an bei fast allen Komponisten Versuche, eine größere Einheit anzubahnen.

## Schumann.

Nachdem Schumann schon seine besten Klavierwerke geschaffen, trat er erst, im Jahre 1841, an die Sinfonie heran. Seine Behandlung der Form ist frei, ungebunden, kühn. Wie er seine Klavierstücke vielfach auf kurze rhythmische Figuren aufbaut — keine eigentlichen ausgeführten Themen verwendet — so auch den ersten Satz seiner ersten Sinfonie in *B*dur. Die Wirkung ist gut, packend, aber die Tiefe eines Beethovenschen Sinfoniesatzes kann mit dieser Art nicht erreicht werden. Die erste

Sinfonie ist eine Frühlingssinfonie. Ähnlich wie in Spohrs »Weihe der Töne« sollte ursprünglich ein Gedicht als Programm dienen[1]. Es ist von Adolf Böttiger; die Worte »Du Geist der Wolke, trüb und schwer« und »Im Tale zieht der Frühling auf« haben namentlich die Phantasie des Komponisten angeregt. Näher noch spricht er sich in einem Briefe an W. Taubert aus (10. Januar 1843): »Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen; die hatte ich hauptsächlich dabei, als ich sie schrieb im Feb. 1841 [Januar]. Gleich beim ersten Trompeteneinsatz möchte ich, daß er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hinein legen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt [Flötenskala], und im Allegro, wie nach und nach alles zusammenkommt, was zum Frühling etwa gehört. Doch das sind Phantasien, die mir nach Vollendung der Arbeit ankamen, nur vom letzten Satz will ich Ihnen sagen, daß ich mir Frühlingsabschied darunter denken möchte, daß ich ihn darum nicht zu frivol genommen wünsche«. Der langsamen Einleitung (Andante un poco maestoso) ist gleichsam als Überschrift das Hauptmotiv des Allegro, jedoch im langsamen Tempo, vorangestellt. Es ist das ein kühner Versuch, der aber schön wirkt. Die Hörner blasen das Motiv; Schumann hatte es ursprünglich in der Originallage notiert; auf den Naturinstrumenten, die damals einzig im Gebrauch waren, verunglückte jedoch die Intonation *bga* und Schumann verlegte sie in die Terz *dbc*; heute, wo auf den Ventilinstrumenten die Ausführung leicht möglich ist, sollte das Original wieder hergestellt werden.

In der Einleitung soll es anfangen zu grüneln, Schumann faßt sie, im Gegensatz zu Schubert und Mendelssohn, wieder als spannendes Vorspiel. Das Hauptmotiv präludiert, dann folgt die Schmetterlingsstelle und in Triolen ein spannender Anlauf, bis dann der Frühling im Allegro molto vivace mit der charakteristischen, stürmischen Figur losbricht. Sie pulsiert durch den ganzen Satz und immer bewahrt sie in mannigfaltigen Transpositionen ihren anregenden Charakter. Ein zweites, schwärmerisch überschwengliches Thema, von der Klarinette angestimmt, kommt dazu und in der Durchführung eine neue Gesangsmelodie. Und noch ein ganz neues taucht in der Koda auf, es tönt fast wie ein im Chor vorgetragenes Lied, der Streicherchor singt es, in seiner Fassung ist es freilich ganz schumanesk mit seinen übergebundenen Syn-

---

[1] Über die Entstehung vgl. E. Wölfflin, Musikalisches Wochenblatt 1898.

kopen, und erinnert auf der anderen Seite doch wieder an Silcher. Nach dem Sturm und Drang, nach dem Jubel und Schwärmen wird der Frühling noch sinnig mit einer innigen Weise begrüßt, das ist ein Zug, der ganz an die Art des Zeichners und Malers Ludwig Richter erinnert.

Es ist die Vorbereitung, die Überleitung zum Larghetto, das tiefer dringt mit seiner edeln, männlichen Melodie, getragen von eigenen mystischen Harmonien. Der Gesamtklang ist etwas schwer und dunkel, am schönsten wirkt die Melodie vorgetragen durch die Celli. Wie im ersten Satz geistvolle lebhafte Figuren, so wirkt hier ein als Verbindungsglied verwendetes gebundenes Sechzehntelmotiv belebend.

Im Scherzo kommt der kraftvolle Übermut Schumanns prachtvoll zur Geltung. Schumann ist der einzige Scherzomeister nach Beethoven, der einzige, der diese hohe Art von Humor besitzt; Mendelssohn, Brahms, Berlioz haben etwas anderes aus dem Scherzo gemacht. Unseres ist auch klanglich genial erfunden, was den Orchesterwerken Schumanns nicht immer nachgerühmt werden kann. Es hat eine eigensinnig harte Lustigkeit, der zweite Teil ist ein kühn geschlungener Reigen. Zwei Trios werden ihm gegenübergestellt, ein erstes mit gleitenden, einander antwortenden Dreiklängen und überwältigender Steigerung, ein zweites voll frohen Poltergeistes. Eine Koda schließt, worin die verschiedenen Elemente noch geistreich nachklingen und verklingen.

Der letzte Satz ist Frühlingsabschied, oder wohl mehr schon eine Art Sommernachtstraum. Mit beweglicher Phantasie werden die mannigfaltigsten Elemente gemischt, halb lustig fidel, halb spukhaft. Das Hauptthema hat etwas Possierliches, dazu kommen drollige Baßfiguren, kommt auch kräftiger volkstümlicher Gesang. Mit schönster poetischer Wirkung wird am Schluß der Durchführung eine Kadenz angebracht, Hornklang und zierliche Flötenpassage dienen als Überleitung. Das ganze Stück macht den Eindruck einer genialen Improvisation.

Herausgegeben und danach auch numeriert sind die Schumannschen Sinfonien in folgender Reihenfolge: *B*dur, *C*dur, *Es*dur und *D*moll. In Tat und Wahrheit ist jedoch die als Nr. 4 bezeichnete in *D*moll die zweite, sie ist kurz nach der ersten entstanden und wurde im gleichen Jahr wie diese, am 6. Dezember 1841, in Leipzig aufgeführt. Sie blieb dann bis zum Jahre 1851 unbenutzt liegen, Schumann brachte einige Umänderungen an, und damit versehen wurde sie zum erstenmal unter seiner Leitung beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf 1853 aufgeführt. In der

umgeänderten Form wurde sie als vierte Sinfonie herausgegeben. Brahms hat die erste Fassung ans Tageslicht gebracht und die Veröffentlichung, die F. Wüllner[1] besorgte, veranlaßt. Die Änderungen beziehen sich auf den ersten und den letzten Satz; die erste Fassung übertrifft die zweite, wie Brahms sich ausdrückt, an »Anmut, Leichtigkeit und Klarheit«. Dagegen ist formell namentlich die Überleitung zum letzten Satze in der zweiten Fassung entschieden besser, auch die Hinzufügung stärkerer Bläserpartien, worin die Umarbeitung in der Hauptsache besteht, vielleicht zuweilen etwas plump, aber dem äußeren Effekt doch günstig, so daß die zweite Fassung doch auch ihre Vorzüge hat.

Geschichtlich ist die *D*moll-Sinfonie dadurch besonders interessant, daß Schumann eine engere thematische Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen anstrebt. Bewußt kämpft er in der Sinfonie an gegen den »novellistischen Charakter«, den er in der *C*dur-Sinfonie von Schubert gefunden, obwohl sein Talent zu einer ähnlichen Arbeitsweise hinneigte, wie seine Klavierstücke zur Genüge beweisen. Einmal sollten alle Sätze unmittelbar nacheinander gespielt werden, wie es nachher auch Mendelssohn in seiner *A*moll-Sinfonie verlangte; aber bei Schumann gehen die Sätze unmittelbar ineinander über, und es ziehen sich einzelne Themen durch alle Sätze. Solches Wiederanklingen findet sich bei Beethoven, außer in der Neunten, wo eine poetische Idee die besondere Veranlassung war, höchstens, und hier nur verschleiert, in der *B*dur-Sinfonie. Das ist immerhin bemerkenswert, denn diese trägt in ihrer freien Art am meisten romantischen Charakter, Schumann schätzte sie besonders und hat wohl darum, um sie recht hoch zu stellen, sie als die »griechisch schlanke« bezeichnet.

Die langsame, sinnende Einleitung der *D*moll-Sinfonie ist thematisch nicht mit dem ersten Allegro, wie in der *B*dur-Sinfonie, sondern mit dem zweiten, der Romanze, verknüpft, wo ihre langsam fließenden Achtel als Zwischenmelodie auftreten.

Das erste Allegro — »Lebhaft« sagt Schumann deutsch — ist in seiner Exposition ganz auf eine bloße Arabeske aufgebaut, aber eine geistreiche, wandlungsfähige, aus der die Funken sprühen. Einen ganzen Sinfoniesatz kann übrigens Schumann doch nicht, wie ein kurzes Klavierstück, aus einer einzigen Figur aufbauen, in der Durchführung strömen neue Gedanken herein. Besonders bemerklich macht sich ein glänzender punktierter, der ein wenig ver-

[1] Gegen den Willen Frau Schumanns, s. B. Litzmann, Clara Schumann.

wandt ist mit dem Hauptgedanken der *B* dur-Sinfonie und der als Hauptthema im Finale der unserigen wiederkehrt. Dann mischt sich auch noch ein anmutiges gesangliches Thema ein, das nachträglich den Rang des zweiten Themas gewinnt. Immer aber wirkt die Hauptfigur weiter und zeigt sich überaus wandlungsfähig; mit einer Phantasie, wie sie nur den Größten eigen, weiß Schumann sie zu drehen und zu formen.

Glänzend feurig schließt der erste Satz ab, unmittelbar schließt sich der *D* moll-Akkord an, der, lang gehalten, die folgende Romanze einleitet. Unverkennbar hat der Quartsextakkord im Andante von Beethovens siebenter Sinfonie als Vorbild gedient. Sicher ist er eine gute Vorbereitung für die volkstümliche, phantastische Romanzenmelodie, die folgt, er führt mit einem Ruck zwingend in die neue Sphäre. Mit den Anklängen an die Volksmusik hat es bei Schumann seine eigene Bewandtnis. Es ist wohl kaum eine seiner Melodien volkstümlich geworden. Er lehnt sich auch nie handgreiflich an die Volksmusik an, wie etwa Mendelssohn in der schottischen Sinfonie. Schumann versteht es vielmehr, volkstümlichen Klang vorzutäuschen; er hebt diesen Klang gewissermaßen in eine höhere Region, er gibt veredelte Volksmusik, ihr Klang dient ihm nur als Kolorit, als Gewand, in dem er selbst sich ausspricht. So auch in der eigenartigen, uns volkstümlich anmutenden, aber im Grunde für die Volksmusik doch zu komplizierten Romanzenmelodie. Das Verfahren ist ähnlich, wie wenn man den Klang alter Musik ohne historische Treue nachahmt, was von schönster poetischer Wirkung sein kann. Wohl um den Eindruck des Volkstümlichen zu verstärken, war der Instrumentation ursprünglich eine Gitarre beigegeben, die aber in der zweiten Bearbeitung, weil sie nicht zu hören war, fallen gelassen wurde. Die Gitarre kommt auch in anderen Sinfonien der Zeit vor, bei Proch und Genossen.

Scherzo und Trio stellen Florestan und Eusebius nebeneinander; Beethovensche Form und Schumannscher Geist gehen hier eine glückliche Vereinigung ein.

Das Trio erklingt nach der Wiederholung des Scherzos nochmals, und unmittelbar daran schließt sich die langsame Überleitung, die in tiefsinniger Weise mit Benutzung des Hauptmotivs des ersten Satzes zum Finale überleitet. Lustig und formal meisterhaft ist es, wie in diesem die Bässe noch eben dieses Motiv festhalten, während die Violinen das Hauptthema, das schon in der Durchführung des ersten Satzes erschien, ergreifen. Zwei Seitengedanken, ein schwungvoll getragener und ein rhythmisch prickelnder, schäu-

mender, dieser letztere formal das zweite Thema, stellen sich ein, und mit diesen dreien gestaltet Schumann in buntem Wirbel wiederum einen lebensprühenden Satz, der mit einer Stretta in italienischer Manier schließlich knallend explodiert.

Den interessanten Versuch, die Sinfonie einheitlicher zu gestalten, der den richtigen, fruchtbaren Entwicklungskeim in sich zu bergen scheint, freilich auch eine große künstlerische Energie voraussetzt, hat Schumann nicht weiter geführt, sondern ist im wesentlichen zur älteren Form zurückgegangen; von neueren hat ihn konsequent wohl nur Rich. Strauß in seiner Sinfonia domestica aufgenommen.

Hier anzuführen als zwischen den beiden ersten Sinfonien entstanden und mit der zweiten gleichzeitig aufgeführt im Jahre 1841 (Finale umgearbeitet 1845, veröffentlicht 1846) ist ein kleines sinfonisches Werk, nach seinem Inhalte betitelt als »Ouvertüre, Scherzo und Finale«. In der Ausführung steht es hinter den beiden großen Werken zurück. Mit Recht betont Kretzschmar den stolzen ritterlichen Geist dieser Komposition, die namentlich in der Ouvertüre die Erinnerung an Cherubini und Weber heraufbeschwört. Kostbar ist das Scherzo, das auf einen typischen Schumannschen Rhythmus im Sechsachteltakt gebaut ist, das Finale dagegen fällt ab in seiner Breite.

Die *C*dur-Sinfonie, op. 61, wurde 1846 vollendet, am 5. November 1846 im Gewandhaus aufgeführt (Nr. 2, der Entstehung nach die dritte). Schumann strebte in seinen späteren Jahren nach der Formenglätte Mendelssohns, den er als ein Vorbild verehrte. Darüber büßte er ein Stück seiner Frische und Originalität ein. So auch in der *C*dur-Sinfonie. Seine nächste Gefolgschaft wollte sie, weil sie im äußerlichen Aufbau der Beethovenschen Form näher kommt als die früheren, als das beste Werk Schumanns erklären. Sie übersah, daß die Erfindung bedeutend schwächer ist und der erste und der letzte Satz an rhythmischer Monotonie leiden. Ein matterer Geist in einem scheinbar vollkommeneren Körper! Ein persönliches Sonderinteresse gewinnt der erste Satz durch das, was Schumann selbst über die Sinfonie gesagt hat[1]: »Ich skizzierte sie, als ich physisch noch sehr leidend war; ja, ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influiert hat, und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft, wider-

[1] J. W. von Wasielewski, Biographie, S. 206.

spenstig«. Der erste Satz hat eine breit ausgesponnene Durchführung, die aber bei ihrem sprunghaften Wesen zu keinem eigentlichen Höhepunkt kommt, Aufgabe der Ausführung ist es, die nach rechts und links schlagende Erregung lebendig wiederzugeben und dadurch dem Satz doch Relief zu verleihen.

Das Scherzo und das Adagio sind zwei Charakterstücke echt Schumannschen Gepräges. In ihnen lebt die volle Kraft des Meisters. Das Scherzo ist auf eine koboldartige Figur gebaut, die, ein wenig griesgrämig veranlagt, immer wieder einfällt, aber in den Tonarten herumtollt und manchmal bis zu leuchtender Freude sich aufschwingt. Zwei Trios sind ihm entgegengesetzt, das erste mit anmutig huschender Triolenfigur, das zweite eine volksliedmäßige Weise, freilich ein wenig geziert und nicht tief.

Die in großen Intervallen weit ausholende Melodie des Adagio espressivo ist von Bach wohl angeregt; Kretzschmar verweist auf das Musikalische Opfer; aber in der ganzen Fassung lebt der Schumannsche Überschwang, der voll echten Gefühls ist, dem man in den letzten Jahrzehnten aber so viel sich hingegeben hat, daß er uns augenblicklich Überdruß macht. Sehr schön ist das Ausklingen in den berühmten hohen Trillern der Violine.

Den jugendlich frohen Ton der ersten Sinfonien schlägt das Finale an; leider ist das Hauptthema rhythmisch einförmig, es fehlt ihm die geniale Konzeption der frühern Sinfonien. Gegen den Schluß, nach der Durchführung, bringt Schumann eine eingängliche volkstümliche Melodie, die schon bei den Klassikern, bei Beethoven im Liederkreis an die Ferne Geliebte, vorkommt. Das zweite Thema, von den Celli intoniert, ist eine Umbildung des Adagio-Themas. In den Kombinationen dieser Themen zeigt der Satz immerhin bedeutende Züge.

Die *Es*dur-Sinfonie Nr. 3, entstanden in der Zeit vom 2. November bis 9. Dezember 1850, wurde erstmals aufgeführt am 13. Mai 1851 in den Düsseldorfer Abonnementskonzerten. Sie heißt die »Rheinische«, und wurde angeregt durch den Kölner Dom. Insbesondere der eingeschobene vierte Satz in *Es*moll, »Feierlich« Adagio, enthüllt die Beziehung, er gibt mit weihevollen Posaunenklängen eine Kirchenzeremonie wieder. Der erste und der letzte Satz nähern sich in der Stimmung wieder den ersten Sinfonien; der erste namentlich sprudelt rheinische Lebenslust mit seinem frischen fanfarenartigen Hauptmotiv; schmerzlich schön singt das zweite Thema. Der letzte Satz dagegen ist entschieden schwächer, rhythmisch monoton, es fehlt die eigentlich Schumannsche Inspiration. — Das Scherzo gibt sich diesmal nicht übermütig, sondern

naiv volkstümlich; es ist auf ein Motiv aufgebaut (Cello), das seit dem Mittelalter auf Schritt und Tritt in der Volksmusik wiederkehrt. Im zweiten Teil und im Trio macht sich Bachscher Einfluß geltend in den kontrapunktischen Nachahmungen eines Stakkato-Sechzehntelmotivs und einem eigenartigen Orgelpunktproblem.

Der zarte Charakter, namentlich die etwas koketten Stakkati im folgenden Satz »Nicht schnell« Andante gemahnen an Mendelssohn, das Ganze hat nicht viel sinfonische Tiefe, aber Schumannsches Cachet. Dann kommt als Einschiebsel der schon genannte feierliche Satz, der berühmteste der Sinfonie. Mit poetischer Absichtlichkeit schlägt er einen Ton an, wie er später vielfach bei Bruckner auftritt; bei diesem völlig naiv und natürlich.

## Die Programmusik: Berlioz und Liszt.

Hector Berlioz ist unter den Nachfolgern Beethovens historisch die bedeutendste Erscheinung. Man denke sich die unter dem Einfluß des großen Franzosen entstandene Programmusik aus dem 19. Jahrhundert weg, und man muß gestehen, daß man gut die Hälfte der Instrumentalmusik verlöre, abgesehen davon, daß auch die programmlose Komposition von der Programmusik vielfach angeregt und beeinflußt worden ist. Berlioz lehnt sich an Beethovens Pastoralsinfonie an; in der Fantastique lassen sich äußere und innere Zusammenhänge mit jener nachweisen; Berlioz baut auf Beethovenschem Fundament weiter. Er behält zunächst auch die Beethovensche Form bei. Neu, unerhört jedoch ist die subjektive Bedeutung, die er der Sinfonie gibt; die Fantastique, das epochemachende Werk, mit dem der junge Künstler sich einführte, spiegelt persönliches Erleben und persönliche Stimmungen wider, wie ein lyrisches Gedicht; sie ist romantisch in der Potenz. Bekanntlich schildert der Komponist darin seine Liebe zu der englischen Schauspielerin Harriet Smithson.

In der Art der Darstellung machen sich all die Einflüsse geltend, die überhaupt die französische Romantik erregt und bewegt haben: Goethes Faust, Shakespeare, Chateaubriand, E. Th. A. Hoffmann. Berlioz hatte ursprünglich geplant, ein Ballett nach Goethes Faust zu schreiben; es hätte freilich ein Ballett in einem höheren Sinne werden sollen, im Stil der »*musique imitative*«, wie sie Berlioz' Lehrer Lesueur in einer Abhandlung beschrieben und in den Instrumentalsätzen seiner Opern und Oratorien praktiziert hatte und womit er glaubte, die griechische Musik wieder zu beleben. Wie so viele Neuerungen in der Musikgeschichte geht also

auch die moderne Programmusik letzten Endes auf eine Anregung durch die alten Griechen zurück.

Die früheste Erwähnung der phanatastischen Sinfonie findet sich in einem Brief Berlioz' an seinen Intimus H. Ferrand vom 2. Februar 1829. Die drei ersten Sätze wurden komponiert im Jahre 1830; der Hinrichtungsmarsch ist, wie Ad. Boschot[1] nachgewiesen, die Umarbeitung einer Marche des Gardes aus der unvollendeten Jugendoper Les Franc-Juges, und für das Finale ist es wahrscheinlich, daß ebenfalls ältere Entwürfe, wie sie zu der beabsichtigten Faustkomposition vorhanden gewesen sein müssen, benutzt wurden.

Das erste und eigentliche Programm, nach dem die Sinfonie komponiert wurde, lautete[2]):

»Episode aus dem Leben eines Künstlers (große phantastische Sinfonie in fünf Sätzen).

Erster Satz: Doppelsatz, bestehend aus einem kurzen Adagio, auf welches sofort ein ausgesprochenes Allegro folgt (leidenschaftliche Erregung, ziellose Träumerei; wahnsinnige Leidenschaft mit dem ganzen Ausdruck von Innigkeit, Eifersucht, Wut, Furcht usw.).

Zweiter Satz: Szene auf dem Lande (Adagio, Liebesgedanken und Hoffen, das durch düstere Ahnungen getrübt wird).

Dritter Satz: Ein Ball (glänzende faszinierende Musik).

Vierter Satz: Der Weg zum Richtplatz (wilde, pomphafte Musik).

Fünfter Satz: Traum eines Hexensabbats.

Meinen Roman, oder vielmehr meine Geschichte, in der sie unschwer meinen Helden erkennen, habe ich folgendermaßen hineingewoben«, fügt Berlioz zu weiterer Erklärung bei, »Ich nehme an, daß ein Künstler von lebhafter Einbildungskraft, der sich in jenem Seelenzustand befindet, welchen Chateaubriand so wundervoll in René geschildert hat, zum erstenmal die Frau erblickt, welche das Ideal an Schönheit und Reiz verkörpert, nach dem sein Herz sich seit langem sehnt, und wie er ganz davon gefangen genommen wird. Durch einen seltsamen Zufall erscheint das Bild der geliebten Frau stets vor seiner Seele in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in welchem er denselben graziösen, vornehmen Charakter findet wie bei dem geliebten Wesen, welches

---

[1] In seiner dreibändigen Berlioz-Biographie, die unter dem dreifachen Titel erschienen ist: La Jeunesse d'un Romantique, 1906, Un Romantique sous Louis Philippe, 1908, und Le Crépuscule d'un Romantique, 1912 Paris, Librairie Plon.

[2] Mitgeteilt in einem Brief Berlioz' an seinen Freund H. Ferrand, datiert Paris, 16. April 1830. Deutsche Ausgabe der »Vertrauten Briefe« von Gertrud Savic. Leipzig 1904, S. 42.

ihm vorschwebt. Diese doppelte, fixe Idee verfolgt ihn beständig: Das ist der Grund, warum die Hauptmelodie des ersten Allegro (Nr. 1) in allen Sätzen der Sinfonie beständig wieder auftaucht.

Nach tausend Anstrengungen schöpft er Hoffnung; er glaubt, daß er geliebt wird. Als er eines Tages zwischen Feldern wandelt, hört er in der Ferne zwei Hirten einen Kuhreigen singen; bei diesem pastoralen Duett versinkt er in eine wundervolle Träumerei (Nr. 2). Zwischen den Motiven des Adagio taucht die Melodie auf. — Er wohnt einem Balle bei, aber der Festtrubel vermag ihn nicht zu zerstreuen; wieder quält ihn die fixe Idee, und während eines glänzenden Walzers macht die Melodie sein Herz erbeben (Nr. 3). — In einem Anfall von Verzweiflung vergiftet er sich mit Opium; aber anstatt sich dadurch zu töten, hat er in der Narkose eine furchtbare Vision: er glaubt, die geliebte Frau getötet zu haben, sieht sich zum Tode verdammt und wohnt seiner eigenen Hinrichtung bei. Der Marsch zum Richtplatz, ungeheurer Aufzug von Henkern, Soldaten, Volk. Schließlich erscheint die Melodie wie ein letzter Liebesgedanke, den der verhängnisvolle Streich abbricht (Nr. 4). — Dann sieht er sich umringt von einer zahlreichen Menge widerlicher Wesen und Teufel, die zusammengekommen sind, um die Sabbatnacht zu feiern. Sie rufen einander von fern. Endlich taucht die Melodie auf, die bisher nur lieblich erklang, nun aber zu einer trivialen, gemeinen, trällernden Weise geworden ist; das geliebte Wesen kommt zur Sabbatfeier, um dem Leichenzug seines Opfers beizuwohnen. Sie ist nichts mehr als eine Dirne, die einer solchen Orgie würdig ist. Nun beginnt die Zeremonie. Die Glocken läuten, das ganze infernalische Element bekreuzigt sich, ein Chor singt den Totengesang (Dies irae), zwei weitere Chöre wiederholen ihn, indem sie ihn in burlesker Weise parodieren; schließlich wirbelt das Sabbatrondo vorüber, und in den gewaltigsten Ausbruch tönt das ‚Dies irae' hinein, und die Vision ist zu Ende (Nr. 5).«

Das endgültige Programm jedoch fängt so an: »Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfalle verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.«

Die Änderung war veranlaßt durch die persönliche Stellung, die Berlioz zu seiner Angebeteten einnahm und die mehrfach wechselte; da ganz Paris wußte, daß seine persönliche Liebesgeschichte dargestellt sei, durfte er seine Geliebte nicht kompromittieren, und aus solchen Gründen läßt er den Künstler in der zweiten Fassung von Anfang an in der Narkose handeln. Besser war jedoch die erste, wo diese erst vor der Hinrichtungsszene eintritt, der Riß vom dritten zum vierten Satz wird durch diesen genialen Einfall überbrückt, und das Ganze ist weniger imaginär, als wenn die Handlung von Anfang an in einem eines Künstlers doch wenig würdigen Opiumrausch vor sich geht.

Die Sinfonie ist fünfsätzig wie Beethovens Pastorale: I. Rêveries — Passions. *C*moll-Largo, Allegro agitato e passionato. II. Un bal. Valse *A*dur. III. Scène aux Champs. *F*dur, Adagio 6/8. — IV. Marche au supplice. *G*moll, Allegretto. V. Songe d'une nuit du sabbat. *C*moll, Larghetto, Allegro.

Rêveries et Passions entsprechen genau der langsamen Einleitung und dem ersten Allegro der klassischen Sinfonie; an sinfonischer Kraft stehen sie auch den großen deutschen Leistungen nahe; diese Höhe des sinfonischen Stils hat Berlioz später nicht wieder erreicht. Das Programm umschreibt den Inhalt genauer mit folgenden Worten: »Zuerst gedenkt er des beängstigenden Seelenzustandes, der dunkeln Sehnsucht, der Schwermut und des freudigen Aufwallens ohne bewußten Grund, die er empfand, bevor ihm die Geliebte erschienen war; sodann erinnert er sich der heißen Liebe, die sie plötzlich in ihm entfachte, seiner fast wahnsinnigen Herzensangst, seiner wütenden Eifersucht, seiner wiedererwachenden Liebe, seiner religiösen Tröstungen.« Die langsame Einleitung gibt buchstäblich die Gefühle wieder, die er empfand, bevor ihm die Geliebte erschienen war, indem ihr Thema, die schwermütige, ausdrucksvolle Hauptmelodie von ihm schon als 15jährigem Knaben komponiert worden war, und zwar zu Versen aus dem Pastorale »Estelle et Némorin« von dem von ihm damals heißgeliebten Florian.



Die Reinheit, die Keuschheit der Tonsprache, verbunden mit überwältigendem Reichtum an fesselnden Einzelheiten gibt Berlioz das Recht, sich einen Jünger Beethovens zu nennen.

Eine Melodie von so gewaltiger, innerer Kraft wie hier, finden wir in der nachbeethovenschen Sinfonie selten, Berlioz hat deren

viele. Schon R. Schumann sagt in seiner berühmten Rezension der Fantastique, wenn Herr Fétis behaupte, daß selbst die wärmsten Freunde Berlioz' ihn in betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre er zu Berlioz' Feinden, und er hebt die Intensität »fast jedes einzelnen Tones, wie bei vielen alten Volksliedern« hervor. »Freilich darf man«, fährt er fort, »seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.« Berlioz selbst sagt im zweiten Teil seiner Memoiren[1], es sei leicht, sich davon zu überzeugen, daß er nicht, wie es häufig die größten Meister getan, sich einer kurzen Melodie als Thema zu einem Stück bediene, daß er vielmehr immer Sorgfalt trage, einen wahren melodischen Luxus in seinen Kompositionen zu entfalten. In der Tat, ein Teil des unvergänglichen Wertes der Berliozschen Kompositionen liegt in dem Reichtum an Melodie, der in ihnen angehäuft ist; es zeigt sich darin die spezielle Begabung des Südländers; Berlioz ist der einzige Vertreter des Südens in der großen Sinfonie.

Die langsame Einleitung schließt mit erregtem Zucken, und daraus taucht das Thema des Allegro, das Thema der ganzen Sinfonie, die Idée fixe auf, die das Bild der Geliebten darstellt.



Äußerst wirkungsvoll tritt sie in den folgenden Sätzen wieder auf, und ebenso poetisch schön als fest bindet sie die inhaltlich weit auseinandergehenden Teile zusammen, bringt eine höhere Einheit in das Ganze. Zum erstenmal ist das Leitmotiv im großen angewendet, damit ein wirkungsvolles Ferment in die Entwicklung der Musik getragen und das mannigfaltige Bestreben, die Sinfonie einheitlicher zu gestalten, in großzügiger Weise gefördert.

Auf die Idée fixe selbst kann angewendet werden, was Schumann von den Berliozschen Melodien sagt: je mehr man mit dem scheinbar unbedeutenden Gebilde vertraut wird, desto mehr empfindet man es als einen Charakter; die Erklärung dafür geben die nicht gewöhnlichen rhythmischen Qualitäten.

[1] Französische Ausg., S. 361.

Unschwer findet und empfindet man im schulgerecht entwickelten Allegro die verschiedenen Programmpunkte; charakteristisch für die Zeit, die Zeit des »René« von Chateaubriand, ist, wie Berlioz endigt, mit frommen Schauern, Orgelklängen und Plagalschlüssen. »Das war tunlich«, meint der Biograph Boschot, »denn unmittelbar nachher folgt der Ball«. Die Sprunghaftigkeit ist das Wesen der Berliozschen Kunst; ihre Stärke und ihre Schwäche.

»Auf einem Balle, im Tumulte eines glänzenden Festes, findet er die Geliebte wieder«, lautet das Programm zum zweiten Satz. Die verführerische Grazie der durch Shakespeares »Romeo und Julia« angeregten Szene zu schildern, ist überflüssig; mit den deutschen Romantikern Schubert, Weber, Schumann teilt Berlioz die Vorliebe für den neuen Modetanz, den Walzer. Einzig die plastische Kraft der Musik sei noch hervorgehoben, man glaubt den Vorgang zu sehen.

Der Szene auf dem Lande liegt folgendes Programm zugrunde: »An einem Sommerabende auf dem Lande hört er zwei Hirten, die abwechselnd den Kuhreigen blasen. Dies Hirtenduett, der Schauplatz, das leise Flüstern der sanft vom Winde bewegten Bäume, einige Aussichten auf Hoffnung, die ihm erst kürzlich bekannt geworden, alles vereinigt sich, um seinem Herzen eine ungewohnte Ruhe wiederzugeben, seinen Vorstellungen eine lachende Farbe zu verleihen. Da erscheint sie aufs neue, sein Herz stockt, schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf: ‚Wenn sie ihn hinterginge?' Der eine Hirt nimmt die naive Melodie wieder auf; der andere antwortet nicht mehr . . . Sonnenuntergang . . . fernes Rollen des Donners . . . Einsamkeit . . . Stille.«

Hier gibt die Natur die Stimmung des Künstlers wieder; sie spiegelt sein Innenleben; zum erstenmal äußert sich in der Musik das moderne Naturgefühl.

> »Sind Berge, Wellen, Lüfte nicht ein Teil
> Von mir und meinem Geist, wie ich von ihnen?«

läßt Byron seinen Child Harold ausrufen; in gleicher Weise identifiziert sich Berlioz mit der Natur. Hier ist wieder an die reiche Melodik des Komponisten zu erinnern und an das, was Schumann von ihr gesagt hat; wie übrigens schon im zweiten Satz ist auch hier die Instrumentation ein Hauptausdrucksmittel. Sie macht bei Berlioz nicht nur den Eindruck einer Beigabe, sondern ist schöpferisch; sie ist originell und von einer unendlichen Mannigfaltigkeit. Man hat so oft den zu großen Kraftaufwand beanstandet, viel lehrreicher wäre es, darüber zu unterrichten, wie

unendlich reich die Abstufungen sind, die der Meister anzubringen versteht, und welchen Eindruck er gelegentlich mit einer einzigen Flöte erzielt.

Seiner Freude an Kraft hat Berlioz im folgenden Satz, dem »Gang zum Hochgericht« gefröhnt; aber nicht ohne Grund, und dabei ein vollendetes Charakterstück schaffend. Das Programm sagt: »Dem jungen Künstler träumt, er habe seine Geliebte ermordet, er sei zum Tode verdammt und werde zum Richtplatz geführt. Ein bald düsterer und wilder, bald glänzender und feierlicher Marsch begleitet den Zug; den lärmendsten Ausbrüchen folgen ohne Übergang dumpfe abgemessene Schritte. Zuletzt erscheint neuerdings die Idée fixe, auf einen Augenblick, gleichsam ein letzter Liebesgedanke, den der Todesstreich unterbricht.«

Der Satz beginnt mit vierfach geteilten Kontrabässen, mit Pauken und Hörnern, die zunächst nur dumpfe Rhythmen geben. Die eigenartige Instrumentenkombination ist ein Beispiel für hunderte von Berlioz' reicher Phantasie in der Zusammenstellung. Beiläufig sei erwähnt, daß er mit ebensoviel Erfindungsgeist die mannigfaltigsten Rhythmen koppelt, er verehelicht überall, was scheinbar nicht zusammenpassen will und dann doch einen guten Effekt macht.

Die Seele, vielmehr der Dämon des Satzes ist die Melodie, die Violoncelli und Bässe intonieren.




Ein genialer Einfall! Nachher kommt ein helleres Thema in *B*dur, ein eigentlich volkstümlicher, geradezu trivialer Marsch. Die besondere Kunst, der eigene Ausdruck liegt in der Begleitung. »Ungeheuerer Aufzug von Henkern, Soldaten und Volk«, sagt das erste Programm. All das glaubt man zu hören und zu sehen. Die Idée fixe, der Gedanke an die Geliebte, der im letzten Moment auftaucht, wird vom Fallen des Beiles abgeschnitten; man sieht — wenigstens in der Partitur, denn hören kann man es nicht nach der Erschütterung des vorangegangenen Schlages — wie die Blutstropfen herunterrieseln. Darin ist die Musik glücklicher als die Poesie: Victor Hugo hat ähnliche Szenen geschildert, aber dort müssen wir alles auskosten bis zum letzten Rest.

Der letzte Satz, der Hexensabbat, will folgendes schildern: »Der junge Künstler glaubt einem Hexentanz beizuwohnen, inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberern und vielgestaltigen Ungeheuern,

die sich zu seinem Begräbnis eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Geschrei, auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. Die geliebte Melodie taucht wieder auf, aber sie hat ihren edeln und schüchternen Charakter nicht mehr; sie ist zu einer gemeinen, trivialen und grotesken Tanzweise geworden; sie ist's, die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüßt ihre Ankunft . . . Sie mischt sich unter die höllische Orgie; Sterbegeläute . . . burleske Parodie des Dies irae, Hexenrundtanz. Das Rondo und das Dies irae gleichzeitig.«

Man pflegt diesen Satz gemeinhin in Bausch und Bogen zu verurteilen; mit Unrecht, denn er ist die Schöpfung einer genialen Klangphantasie. Abgesehen von ein paar wenigen, ganz wüsten Stellen bleibt es immer ein fein organisierter Lärm; eine pikante Kombination folgt der anderen, all die kleinen Teufeleien sind voller Reiz; vorausgesetzt, daß die Ausführung gut ist, woran es sehr oft gefehlt haben dürfte. Auch ist zu sagen, daß die Ersetzung des Serpent (für die Dies irae-Melodie) durch die Tuba, wie sie jetzt allgemein gebräuchlich, nicht glücklich ist; die Tuba klingt einerseits zu schwer und massig, ist nicht beweglich genug, und andererseits zu edel, zu hoheitsvoll. Auch die Ersetzung der Ophikleiden durch Tuben entspricht nicht den Absichten Berlioz'. Wenn der Songe d'une nuit du Sabbat richtig wiedergegeben wird, so kann er sich neben seinem deutschen Gegenstück, der Wolfsschluchtmusik aus Webers Freischütz, hören lassen, ja seine dämonische Wirkung ist ihm länger als dieser, vielleicht auf ewig, gesichert, und er nähert sich seinen großen Vorbildern in der Poesie, den Hexen von Shakespeares Macbeth, Goethes Walpurgisnacht und den phantastischen Erzählungen von E. Th. A. Hoffmann.

In der Fantastique machen die Franzosen einen großen Schritt der Annäherung zur Haydn-Beethovenschen Sinfonie; aber andererseits bleibt diese selbe Fantastique doch eng verknüpft mit der altfranzösischen Musikentwicklung, deren Pole, um die sich alles dreht, Tanz und Theater sind. Der Plan zu einem Faustballett war der ursprüngliche Keim; der zweite Satz ist ein Ball, der letzte ein Hexentanz. Der dritte läßt zwei Hirten auftreten, am Schluß den Donner rollen und die Sonne untergehen; man könnte ihn szenisch darstellen. Freilich erhebt sich gerade dieser gleichzeitig auch zu rein musikalischem Ausdruck, ist erfüllt von echter Lyrik, an welchen Vorzügen es auch den anderen Sätzen nicht gebricht, und die sinfonischen Qualitäten des ersten sind schon gebührend hervorgehoben worden. Der Punkt jedoch, wo Berlioz an die nationale Entwicklung anknüpft, ist deutlich zu erkennen,

es ist das charakterisierende Ballett, diejenige Form, in der die alten Meister ihr Bedeutendstes geleistet, vor allem der größte unter ihnen, J. Ph. Rameau.

Noch mehr in die Augen springend ist dieser Zusammenhang in Berlioz' zweiter Sinfonie »Harold en Italie«, ganz besonders in den beiden Mittelsätzen, der »Marche de pélerins chantant la prière du soir« und der »Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse«, zwei Meisterstücken charakterisierender Musik im Sinn und Geist des alten Theaterballetts. Beide Sätze, ganz besonders aber der erste, sind glänzende Beispiele für die Befähigung der Tonkunst, reale Geschehnisse darzustellen und trotzdem schöne Klangkunst zu bleiben. Was darin vorgeht, müßte auch ein Hörer erfassen, der kein Programm in Händen hat. Malerei, Poesie und Drama reichen sich hier auf dem Boden der Tonkunst die Hände. Der Fehler der Feinde der Programmusik ist der, daß sie meinen, die Künste seien durch Scheidewände, durch Klüfte und Felsen voneinander geschieden. Durchaus nicht, ähnlich wie die Erscheinungen der Natur gehen sie ineinander über; es gibt Misch- und Vermittlungsformen, die für sich lebensberechtigt und zur Entwicklung des Gesamten notwendig sind.

Wie die Fantastique zeichnet sich auch die Harold-Sinfonie durch eine Fülle an poetischen Ideen aus; durch seinen Ideenreichtum wirkt Berlioz in der Programmusik nach bis auf den heutigen Tag. Die Harold-Sinfonie ist durch Paganini angeregt worden, der ein Konzertstück für Bratsche von Berlioz haben wollte. Die Bratsche wurde zwar kein eigentlich konzertierendes Instrument, wie es Paganini wollte, aber die Verkörperung des Harold, zu welcher poetischen Aufgabe sie sich vortrefflich eignet durch ihren verhaltenen und etwas rauhen Klang. Dabei wird, entsprechend der Idée fixe in der Fantastique, Harold mit einer in allen Sätzen wiederkehrenden Melodie charakterisiert, die in ihrem regelmäßigen Bau und mit ihren stolzen punktierten Rhythmen den Child, den Ritter Harold, in ihrer schweifenden, sehnsüchtigen Melodik den romantischen Räuberhauptmann veranschaulicht.



Liszt geht zu weit, wenn er in seiner Schrift »H. Berlioz und seine Harold-Symphonie« (Ges. Schriften, Bd. 4, geschr. 1855 in Weimar) den ritterlichen Charakter des Berliozschen Harold ganz in Abrede stellen will. Dem Orchester ein Soloinstrument

gegenüberzustellen ist an sich keine neue Idee; Berlioz hat den Brauch der konzertierenden Sinfonie des 18. Jahrhunderts wieder belebt, daß er es aber in besonders schöner Weise getan, wird niemand bestreiten. Die Bratsche stellt den Helden dar und das Orchester die Szenerie, in der er sich bewegt. Auffassung und Darstellung sind dramatisch; die Grundanschauung, die weltschmerzliche Absonderung von der Herde der Menschen hätte durch kein anderes Mittel so deutlich ausgeprägt werden können als durch das Soloinstrument.

Der erste Satz »Harold aux montagnes« erinnert ans Theater, namentlich mit seinem Untertitel »Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie«. Die langsame Einleitung, die Melancholie wiedergebend, ist als eine hervorragende Leistung prägnanten Ausdrucks bekannt. Eigen ist die Einführung der Haroldmelodie in Moll und ihre glänzende Gegenüberstellung in Dur, ferner ein phantastisches und phantasievolles Konzertieren der Solobratsche. Beim folgenden Allegro erinnert Boschot an Rossini, Kretzschmar an Mendelssohn; das Zusammentreffen der drei, die gegenseitig nichts voneinander wissen wollten, ist beachtenswert und lehrreich durch die Perspektiven, formale und historische, die es eröffnet. Der Reiz des Berliozschen Satzes beruht im leichten, gesanglichen Fluß seines Sechsachteltaktes und des melodischen Reichtums aller Stimmen; ein poetischer Höhepunkt ist das elegische Ausklingen der Solobratsche kurz vor dem rauschenden Schluß.

Das Finale, Orgie de brigands, wirkte zu seiner Zeit, da man in dergleichen schwelgte, dämonisch; es entbehrt nicht geistreicher Einfälle, steht aber als Ganzes entschieden hinter dem Schlußsatz der Fantastique zurück.

Wie die Fantastique ist auch die Harold-Sinfonie aus Plänen zu anderen Werken hervorgewachsen; wie Boschot mitteilt, beabsichtigte Berlioz eine Sinfonie »Les derniers instants de Marie Stuart« zu schreiben; die Vorarbeiten für diese, ebenso Teile der unvollendeten Oper Rob-Boy und vermutlich noch andere ältere Entwürfe sind im Harold aufgegangen. Wie Paganini nach einer Aufführung der Fantastique am 22. Dezember 1833 den Plan für diesen angeregt, kann man in Berlioz' Memoiren nachlesen; die erste Aufführung fand am 23. November 1834 in Paris statt, wie alle Berlioz-Premieren wirkte sie sensationell, aber ohne Erfolg für die nächste Zukunft.

Nach dem Harold schrieb Berlioz die Oper »Benvenuto Cellini«; es glückte ihm nicht, ein erfolgreicher Theaterkomponist zu werden, aber im Verlauf seines Schaffens treibt er doch immer mehr dem

Drama zu. So wurde denn auch seine nächste Sinfonie eine »dramatische Sinfonie«, die mit dem Orchester Solo- und Chorgesang verbindet. Schon im Jahre 1832 hatte er in der »Revue Européenne« in den »Briefen eines Enthusiasten« den Plan zu einer Romeo-Komposition entworfen; dieser lebte wieder auf, als er im Januar 1839 an die Ausführung ging; am 24. November 1839 wurde das Werk in Paris zum erstenmal aufgeführt, und zwar vollständig, später hat man meist nur die Instrumentalsätze gegeben. Den Inhalt des Textes hatte Berlioz aufgeschrieben; Emile Deschamps brachte ihn in Verse.

Für die Einfügung von Gesang in die Sinfonie konnte sich Berlioz auf Beethovens Neunte berufen, und wenn ihm, so wenig wie seinem großen Vorgänger, eine völlige Einheit herzustellen nicht gelang, so ist doch die Kühnheit und Originalität, mit der er die neue Form ergriff und durchführte, als eine große Leistung einzuschätzen, die denn auch fruchtbar anregend wirkte, wofür man nur die beiden Namen Liszt und Mahler zu nennen braucht. Die Verbindung von Gesang und Instrumentalkomposition liegt ja übrigens im Zeitgeist, zeigt sich in der kleinen Form des Liedes (Schumann, Hugo Wolf), wie in der großen des Musikdramas (R. Wagner) und des Oratoriums (Liszt).

»Mit welch leidenschaftlicher Lebendigkeit lebte ich während dieser ganzen Zeit, mit welcher Kraft schwamm ich über dieses große Meer der Poesie, umgaukelt von der Luft der Phantasie, unter den heißen Strahlen der Liebessonne, welche Shakespeare entzündete«, schreibt Berlioz in den Memoiren. Und in der Tat, das Köstlichste an dem Werk ist die glühende Wärme, die es ausstrahlt; die Liebesszene atmet südliche Glut und ist doch erfüllt von inniger Tiefe; die große Melodie (*A*dur) in der instrumentalen Gartenszene ist eine der schönsten, die es gibt.




Wir haben in der modernen Oper große südländische Meister; aber so gut wie keine in der Sinfonie und im Oratorium; als eine völlig eigenartige Erscheinung, die für sich allein dasteht, gewinnt Berlioz mit seinem südländischen Impulsen entsprungenen Schaffen an

Interesse und Wert. Gegenüber der aus innerster Tiefe erstrahlenden Schönheit der Romeo-Partitur können und dürfen gewisse äußerliche Schwächen nicht ins Gewicht fallen, wie Unausgeglichenheiten, Sprünge, der opernhafte Schluß. Die instrumentale Introduktion ist ein charaktervoller Kampfsatz, das Rezitativ, das Auftreten des den Kampf schlichtenden Fürsten von Verona bezeichnend, mit genialer Treffsicherheit erfunden. Liszt namentlich hat später, von derartigen Berliozschen Anregungen ausgehend, das Instrumentalrezitativ häufig angewendet und weitergebildet. Der erste Satz des Chorprologs mit seiner ernsten kirchlichen Rezitation ist eine originelle, mit vokalen Mitteln bestrittene Programmouvertüre; das gesungene, wie das später auftretende rein orchestrale Fee Mab-Scherzo sind beide so einzigartige Stücke Berliozschen Geistes, daß man zu ihrem Lobe nichts mehr beifügen kann. Das Vorbild moderner feierlicher Festmusik bringt das große Fest bei Capulet. Selbst die Sätze »Juliens Leichenbegängnis« und »Romeo in der Gruft der Capulets« sind trotz ihrer Absonderlichkeit so reich an poetischer Erfindung, daß sie bei guter Wiedergabe ihren Eindruck nicht verfehlen. Das Werk verdient ganz, nicht nur in Bruchstücken aufgeführt zu werden; es kann nicht den harmonischen Eindruck einer klassischen Komposition hervorrufen; aber mit seinem Reichtum an Phantasie, mit seiner Glut an Empfindung wird es eine mächtig anregende Wirkung nie verfehlen; es versetzt in Welten, in die uns die Kunst des Konzertsaals nur selten führt.

Berlioz hat in Frankreich keinen unmittelbaren Nachfolger gefunden; seine Schule entwickelte sich hier erst spät auf dem Umweg über Liszt. Dieser ist sein Erbe, durch sein Eintreten wurde die Programmusik eine europäische Sache. Liszt soll am gleichen Abend noch, da er die Fantastique gehört, in glühender Begeisterung seinen Klavierauszug des Werkes begonnen haben; dieser bildete die Grundlage für die Kritik Schumanns und somit für die Bekanntmachung der Fantastique im Ausland. Entsprechend seiner Entwicklung hat Liszt als Komponist großen Stils erst spät eingegriffen; Ende der 50er Jahre tritt er mit seinen beiden Sinfonien hervor — Erstaufführung der Faustsinfonie in Weimar im Jahre 1857 — und läßt dann die sinfonischen Dichtungen folgen. Idee und Form der Programmsinfonie übernimmt Liszt von Berlioz; die Art der Behandlung aber ist bei ihm eine ganz neue. Trotz seinen, fremden Dichtungen entlehnten Titeln gab Berlioz doch stets Selbsterlebtes; nicht nur die Fantastique, auch Harold und Romeo spiegeln seine persönlichen Aventuren wider. Liszt stand, gleich den bildenden Künstlern und den Dichtern

seiner Zeit, unter dem Einfluß der historisierenden Romantik. W. R. Griepenkerl ruft im Vorwort zur zweiten Auflage seiner Novelle »Das Musikfest oder die Beethovener« (1842) stolz aus, die Musik habe sich nun auch die Darstellung der Weltgeschichte gewonnen, und erhärtet seine Behauptung — für uns merkwürdigerweise — mit dem Hinweis auf die Meyerbeerschen Opern; eher wahr gemacht hat seinen kühnen Ausspruch Franz Liszt. Zum mindesten wollte dieser was es seit der Zeit der Griechen Großes und Schönes gegeben, in der Musik widerklingen lassen; es ist der Mühe wert, die Titel seiner Sinfonien und sinfonischen Dichtungen im Zusammenhang zu überblicken; sie nötigen für sich allein Hochachtung ab durch ihre großartigen Intentionen, durch den Nachweis von hoher Bildung und Begeisterungsfähigkeit, die sie erbringen: Faust- und Dante-Sinfonie, sinfonische Dichtungen: »Ce qu'on entend sur la montagne« und »Mazeppa« nach Victor Hugo; »Tasso« hauptsächlich nach Byron; »Les Préludes« nach Lamartine; »Orpheus« angeregt durch ein Bild auf einer etrurischen Vase; »Prometheus« nach Aeschylos; »Héroïde funèbre« ursprünglich (1830) als Symphonie révolutionnaire geplant, »Hungaria« Verherrlichung des Heimatlandes des Komponisten; »Hamlet«; »Hunnenschlacht« nach Kaulbachs Gemälde im Treppenhaus der Nationalgalerie in Berlin; »Die Ideale« nach Schiller. Es zeigt sich in dieser Reihe ein Streben nach Universalität, dessen nur ein außergewöhnlicher Geist fähig ist; sie steht vielleicht im Zusammenhang mit Liszts Universalität als Virtuose. Als solcher war er erfinderisch, ja schöpferisch; der größte Klaviervirtuose im eigentlichen Sinn des Wortes, aber zugleich auch der Begründer jener Virtuosität moderner Art, die ihre höchste und einzige Aufgabe in der vollendeten Interpretation der Kunstwerke aller Stilarten, aller Zeiten und Völker sieht. In diesem Sinn hat Liszt, der Klavierspieler, die Musik historisch beherrscht, ähnlich wohl wollte er es in der Komposition.

Auch in seinem Stil hat Liszt etwas Virtuosenhaftes. Vom letzten Beethoven übernahm er das Bestreben, den Eindruck der Improvisation in den Kompositionen hervorzurufen; während aber Beethoven nur den Schein erweckt und dabei doch alles bis ins kleinste hinein durchdenkt und durcharbeitet, gibt Liszt wirkliche Improvisation, die dem Spieler das Beste beizufügen überläßt. Er war sich dessen selbst sehr wohl bewußt und hat darum seinen sinfonischen Dichtungen ein Geleitwort beigefügt, worin er den Wunsch nach separaten Proben von Streichern und Bläsern ausspricht, überhaupt nach sorgfältigster Vorbereitung; er sagt: »Ob-

schon ich bemüht war, durch genaue Aufzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß manches, sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt, und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Ausführenden, zu durchgreifender Wirkung gelangen kann.« Die Schwierigkeit liegt namentlich in der Wiedergabe der Rezitative, die nach dem Vorbild von Beethoven und Berlioz, aber in viel reicherem Maße als bei diesen, verwendet werden. Eine Aufführung, in der diese durch Dirigenten und Orchester innerlich und poetisch belebt sind, wirkt anregend und erfrischend, wenn sie aber trocken, ohne Verständnis gespielt werden, tritt tötliche Langeweile unfehlbar ein. Es gilt das für alle Werke von Liszt, so auch für seine beiden Sinfonien.

Die Faustsinfonie ist drei-, die Dantesinfonie zweisätzig (wenn man bei beiden den kurzen verklärenden gesanglichen Anhang nicht als besonderen Satz zählt), später ging Liszt zur einsätzigen sinfonischen Dichtung über, d. h. im Gegensatz zu Berlioz, der an der klassischen viersätzigen Form festhielt, ordnet Liszt die Form dem poetischen Vorwurf unter. Er hat mit dieser Neuerung glücklich in die Entwicklung eingegriffen; die viersätzige Form, namentlich nach ihrem gewaltigen Ausbau durch Beethoven, zu füllen, ist nur den ganz Großen beschieden, in den kleineren, poetisch angeregten Gebilden hat Liszt den kleineren Talenten Gelegenheit gegeben, das zu sagen, was sie zu sagen haben. Daß das ein Glück war, dafür spricht die Geschichte der sinfonischen Dichtung deutlich genug.

Wie schön Liszt den poetischen Vorwurf mit der Musik in Einklang zu bringen versteht, dafür ist die Faustsinfonie das beste Beispiel, die in ihren drei Sätzen Charakterbilder gibt von Faust, Gretchen und Mephistopheles. Liszt erreicht bei weitem nicht die Wärme und Ursprünglichkeit der Berliozschen Tonsprache; aber er vermeidet die Geschmacklosigkeiten, die diesem mit seinen Programmen vielfach unterlaufen. In seiner Faustsinfonie kommt er zugleich auf den durch seine schönen Verhältnisse sich auszeichnenden Typus der dreisätzigen Scarlattischen Sinfonie zurück.

Das erste Thema, das Faust charakterisiert, ist mit unerhörter Kühnheit auf den übermäßigen Dreiklang gebaut.



Die außergewöhnliche melodische Gestaltung gibt auch zu außergewöhnlicher Harmonik Anlaß; hier wie auch sonst vielerorts ist Liszt ein Erfinder, der viel Neues gebracht und anregend gewirkt hat. Selbst Rich. Wagner gab, wenn auch nicht öffentlich, so doch im Freundeskreis zu, daß er seit seiner Bekanntschaft mit Liszts Kompositionen »ein ganz anderer Kerl als Harmoniker« geworden sei[1]. Die Anregung zu seiner Fortentwicklung der Harmonie soll Liszt gewonnen haben aus Vorträgen über Neubegründung der Harmonie, die Fétis 1832 in Paris hielt.

Wenn man auch den mystischen Spekulationen der Lisztbiographin Lina Raman über die Bedeutung des übermäßigen Dreiklangs im Faustsatz nicht ganz zu folgen vermag, so ist doch sicher, daß damit die grüblerische Natur des Helden vortrefflich charakterisiert ist. Liszt läßt dem ersten Thema noch vier Haupt- und mehrere Nebengedanken folgen; das Schwergewicht des Satzes liegt in der, ähnlich wie in der Leonorenouvertüre Beethovens, formal und der Bedeutung nach gegenüber dem ersten Teil veränderten Reprise; unerhört frei sind die Übergänge und der häufige Taktwechsel. Die Entwicklung geschieht hauptsächlich mit der Liszt besonders eigenen Kunst der melodischen Variation.

Das Ganze ist nicht in engen Maschen fest gewoben, wie ein klassischer erster Sinfoniesatz, es ist frei aneinandergereiht; man kann aber doch das klassische Schema rekonstruieren, wenn man den langsamen ersten Teil mit dem Faustthema als langsame Einleitung auffaßt, die, ähnlich wie schon in Haydns *Es* dur-Sinfonie, (mit dem Paukenwirbel) im Allegro wiederkehrt, und auch in der Tonalität erkennt man die Regel, indem der Anfang in *C* steht, das eigentliche zweite Thema aber in *E*;




also das Verhältnis der Oberterz sich findet, das schon bei Beethoven gang und gäbe ist. Die Mannigfaltigkeit an Rhythmus, der Reichtum der Diktion ist kein Nachteil, sondern ein Vorzug, eine gute Aufführung formt eine einheitliche Rede daraus, die packt und überzeugt.

Lieblich in der Melodik und voll Klangzauber ist der Gretchensatz mit seinem verführerischen Parfüm, freilich mehr französisch als deutsch. Im Mittelteil treten die Faustthemen auf; Liszt hat

[1] Briefwechsel mit Bülow.

das Prinzip der Idée fixe Berlioz' mit Verwendung von mehreren Themen statt von nur einem auf seine Faustsinfonie übertragen und dadurch dem ideenreichen Werk, dem die Gefahr des Auseinanderfallens drohte, Einheitlichkeit, in sich geschlossenen Charakter verliehen.

Im Mephistopheles-Satz, in dem zunächst der teuflische Geselle durch ein eigenes Thema lebendig charakterisiert wird, kehren nochmals die Faustthemen wieder; aber sie werden zu Fratzen verzerrt. Das Mittel der Parodie, das Berlioz erfunden und das durchaus musikalisch ist, da ja alle Entwicklung nur durch Umbilden der Themen geschehen kann, ist hier in reicherem und selbständigerem Maße als bei dem Vorgänger in Gestalt eines interessant durchgeführten Satzes angewendet. Das Gretchenthema gewinnt schließlich den Sieg über die Fratzen und leitet zum angehängten Schluß über mit Tenorsolo und Männerchor, wo in Form einer katholischen Kirchenszene mit mysteriösen Harmonien Goethes Worte »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« gesungen werden; die Worte »Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan« auf eine dem Gretchenthema nachgebildete Melodie.

Die Faustsinfonie ist im Jahre 1854 entstanden, die Dantesinfonie 1856. In der letzteren kommt das religiöse Gefühl, das ein hervorstechender Charakterzug in Liszts Wesen ist, stark zum Ausdruck. Wenn die Fürstin Wittgenstein die unmittelbare Anregung zur Dantesinfonie gab, so hat sie damit nur eine alte Flamme neu geschürt; Liszt soll während zehn Jahren stets die Divina Commedia bei sich getragen haben. Lina Raman hat wohl recht, wenn sie meint, daß es speziell die religiöse Idee des Ganzen war, mehr als die dichterischen Einzelheiten, was ihn besonders anzog und zum Komponieren anregte.

Bemerkenswert ist, daß nicht nur die Dichtung allein, sondern auch Zeichnungen Genellis dazu ihn begeisterten, und es bestand die aus äußeren Gründen nicht zur Tat gewordene Absicht, diese in Form von Dioramen während der Aufführung den Hörer sehen zu lassen. Also auch bei Liszt ein Anlauf zum Gesamtkunstwerk!

Der Komponist beschränkt sich hier auf zwei Sätze: Inferno und Purgatorio. Im Inferno gibt die Musik die Klänge des Jammers, der Klage und der Lästerung, von denen Dante im dritten Gesang spricht, als Mittelteil erscheint die Episode des unglücklichen Liebespaares Paolo und Francesca da Rimini. An Stelle des Programms schreibt Liszt einzelne Verse in die Partitur selbst; ein Mittel, das schon Beethoven (Lebewohl-Sonate, *F*dur-Quartett op. 135), das Schumann und selbst Mendelssohn und Brahms

angewendet haben; freilich keiner von diesen in der Orchestermusik. Die Themen Liszts jedoch sind so prägnant erfunden, daß der willige Hörer den Sinn versteht; sie werden nicht eigentlich entwickelt, die Komposition steht auf der Stufe der vorhaydnschen Sinfonie ohne Durchführung; der Satz »Inferno« hat kein Anrecht als sinfonisch bezeichnet zu werden; aber er malt und schildert doch in packender Weise.

Das Purgatorio ist in der Erfindung von größter Zartheit, Reinheit und Innerlichkeit; es sind darin sublime Gedanken niedergelegt, die nur feine Naturen verstehen werden, leider bleibt ihre Durchführung etwas äußerlich. Den Satz gut zu spielen, gehört zum schwersten, weil es fast unmöglich ist, einem ganzen Orchester die hier verlangte Innerlichkeit abzugewinnen. Wo es gelingt, bleibt religiöse Weihe nicht aus. Überaus fein ist der Übergang zum Schluß, zu dem auf die gregorianische Intonation vom Frauenchor angestimmten Magnificat. Das Eingreifen von Gesang wirkt natürlich, in seiner Einführung zeigt sich Liszt seinen Nachfolgern weit überlegen. Wunderbar ist auch das zarte Verklingen, womit die ganze Dantesinfonie abschließt. Liszt hat eine eventuell zu verwendende zweite Version mit volltönendem pomphaften Schluß beigefügt; aber Rich. Wagner hat recht, wenn er ausruft: »Nein nein, das nicht! Heraus damit! Keinen majestätischen Herrgott! Sondern bleiben wir bei dem sanften edeln Verschweben[1]!«

## Die neueste Zeit.

In der Periode nach Mendelssohn und Schumann tritt als völlig neue Erscheinung die nationale Sinfonie der sogenannten Nebennationen auf, derjenigen, die bis dahin eigene Schulen nicht gebildet hatten, wie Dänemark und Norwegen, Schweden, Finnland, Böhmen, Rußland, Polen, Ungarn. Sie betonen die nationale Eigentümlichkeit im Anschluß an die heimische Volksmusik, gleichviel, ob es sich um klassisch gebildete oder Programmsinfonien handelt, welche beiden Formen nebeneinander vorkommen. Weil diese nationalen Eigentümlichkeiten der hervorstechendste Charakterzug sind, wird man in dieser Periode am besten nach Ländern gruppieren und nicht nach der Form; das letztere ist um so weniger tunlich, als klassische und Programmsinfonie vielfach ineinander überfließen und die Grenzen sich verwischen. Die Neigung zum Programm war schon bei Mendelssohn und Schumann vorhanden, sie zeigt sich bei diesen wenigstens in versteckten An-

[1] Mein Leben 1911. II. S. 637.

deutungen, in ihrer poetisierenden Richtung. Liszt hat die Programmsinfonie in Deutschland eingeführt, dem Vorbild von Berlioz in Frankreich folgend; aber später wurden ausgeprägte extreme Programmsinfonien wenige mehr geschrieben, man findet vielfach Übergangsformen; es ist oft fraglich, ob ein Werk der Programmkomposition zuzuschreiben sei oder nicht, kurz, es wird sich empfehlen, auch bei den alten Hauptländern geographisch zu scheiden und nicht nach der Form. Dies um so mehr, als auch hier die nationalen Charakterzüge in der neuen Zeit viel mehr hervortreten als im 18. Jahrhundert. Die alte italienische Form der Sinfonie wurde von den Komponisten der verschiedenen Nationalitäten mehr oder weniger gleich behandelt, die Unterschiede zwischen den damaligen Werken der Italiener, Deutschen und Franzosen sind nicht frappant; während eine Sinfonie von César Franck oder Saint-Saëns durch ihren Nationalcharakter stark absticht von einer von Brahms oder von Bruckner. Das hängt natürlich auch damit zusammen, daß die Form an sich viel größer und bedeutungsvoller geworden ist.

Eine neue Erscheinung der jüngsten Zeit ist die Wiederbelebung der Suite. In all den verschiedenen Ländern wird sie kultiviert, und ihre Besprechung wird sich natürlicherweise jeweilen der Sinfonie anreihen.

## Deutschland.

### Nachzügler der Romantik.

In der modernen deutschen Sinfonie ragt Brahms als der größte Meister hervor, neben ihm steht als Charakterkopf Bruckner. Beide sind zur absoluten Musik zurückgekehrt, am konsequentesten Brahms. Die Komponisten, die zwischen Schumann und Brahms zu größerer Bedeutung gelangten, sind Rubinstein, Raff, Götz, Volkmann: diese sind umringt von einer Pleiade kleinerer Sterne. Rubinstein und namentlich Raff stehen unter dem Einfluß der Berlioz-Lisztschen Schule, während die übrigen zwar gelegentlich Neigung zum Programm verraten, aber in der Hauptsache von Mendelssohn und Schumann abhängig sind.

Anton Rubinstein schrieb sechs Sinfonien, mit der ersten in *F*dur ist er im Jahre 1854 hervorgetreten. Seine Hauptwerke nähern sich mit ihren Titeln »Ozean-« und »dramatische Sinfonie« der Programmusik, haben aber doch kein detailliertes Programm. Die Ozean-Sinfonie (*C*dur Nr. 2 op. 42, Liszt gewidmet) war ursprünglich viersätzig, später hat der Komponist noch zwei weitere Sätze

und dann noch einen dritten beigefügt, so daß es schließlich ihrer sieben Sätze waren. Dieses Verfahren zeigt die zu leichte Art, mit der der Komponist die Sinfonie behandelte. Sie ist leider typisch für ihn überhaupt; ein großes Talent hat sich durch Mangel an Konzentration und Selbstkritik zersplittert und um die Unsterblichkeit betrogen. Klar, plastisch anschaulich, prachtvoll als Tonbild ist der erste Satz der Ozean-Sinfonie, Kretzschmar betitelt ihn »Ausfahrt«. Alles übrige fällt bedenklich ab.

Die »Symphonie dramatique« (*D*moll, op. 95) zeigt einen Erfindungsreichtum, dem in der modernen Sinfonie wenig an die Seite gestellt werden kann, und es wirkt tragisch, daß die Schwächen, namentlich die des letzten Satzes, das Ganze zu Fall bringen müssen. Schön ist besonders der flammende Anfang des ersten Allegro



und sein zweites Thema



eine Klarinettenmelodie mit besänftigend einfallendem Horn und Violine voll Glanz und Milde, in der poetischen Wirkung einem Bild von Schwind vergleichbar.

Slawischer Einfluß macht sich in diesem Werk, namentlich im Scherzo geltend; eine »russische«, ganz auf nationales Themenmaterial gebaute Sinfonie schrieb Rubinstein in *G*-moll (Nr. 5). Weil er, obwohl geborener Russe, sich der russischen Schule ferngehalten, richtete César Cui einen scharfen Absagebrief an ihn, und daraufhin antwortete er mit diesem Werk, das der sinfonischen Durcharbeitung entbehrt, dessen originelle nationale Themen durchzusehen jedoch Interesse bietet.

Zeitlich und dem Vorwurf nach in die Nähe von Rubinsteins »Ozean« gehört die lange Zeit beliebte Columbus-Sinfonie von J. J. Abert (op. 31, 1864), ein »musikalisches Seegemälde«, das

in vier Sätzen schildert: »Empfindungen bei der Abfahrt, Seemannstreiben (Scherzo), Abends auf dem Meere (Adagio), Gute Zeichen, Empörung, Sturm, Land[1]!

Hier sehen wir ein Sichnähern der Programmschule; völlig auf ihrem Boden steht der Liszt-Schüler Joachim Raff. Von seinen neun Sinfonien waren die erfolgreichsten »Im Walde« (op. 153) und »Leonore« (op. 177). Raff ist Eklektiker, anziehend macht seine Werke oft ein volkstümlicher Ton, und träumerische Stücke gelingen ihm gut, wie die an Stelle des Adagio stehende Träumerei in der Sinfonie Im Walde. Manches dagegen ist rein handwerksmäßig gemacht, unnötig gedehnt, so daß an der Vergessenheit, der die Raffschen Sinfonien bereits verfallen sind, wohl nichts zu ändern ist.

Raff war auf Jahre hinaus der einzige, der die ausgeprägte Programmsinfonie nach Liszt in Deutschland pflegte; dagegen finden sich versteckte Programmtendenzen bei den meisten Zeitgenossen. So in der »Es muß doch Frühling werden« überschriebenen *G*moll-Sinfonie des Jugendfreundes von Berlioz, Ferd. Hiller, so auch in der lange Zeit besonders beliebten *F*dur-Sinfonie von Hermann Goetz (vollendet 1873, erschienen 1875), die der Komponist selbst als Frühlingssinfonie bezeichnete und deren »Intermezzo«, dem Treffer des Ganzen, ein freilich nicht öffentlich, sondern nur den Freunden mitgeteiltes Programm zugrunde liegt, das von einer frohen Sonntagsfahrt munterer Gesellen, von Vogelsang, Waldhorn-, Glocken- und Orgelklang erzählt. Der Reiz der ganzen Sinfonie liegt in ihrer Abgeklärtheit, ihrer maßvoll schönen Rundung[2].

Goetz ist der Schumannschen Schule beizuzählen. Die erste Sinfonie, die den Einfluß Schumanns zeigt, ist wohl die in *D*moll des zigeunerhaften Ludwig Böhner; »Anfang Juli 1844, beendet 1845« steht auf der autographen Partitur in der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Sie enthält zwei Scherzi, wovon das zweite ausgeprägt Schumannisch ist, wie auch das Finale. Im übrigen bietet sie flüssige Musikantenmusik mit einigen genialen Allüren.

Als ein Hauptwerk der von Schumann ausgehenden Schule ist die *D*moll-Sinfonie von Robert Volkmann aus dem Jahre 1863 anzuführen. Der erste Satz mutet an wie eine zweite Auflage von Beethovens Neunter; da er aber doch nicht der Kraft ermangelt, künstlerisch energisch durchgearbeitet ist, vermochte er

---

[1] Abert hat sieben Sinfonien geschrieben. Vgl. H. Abert, J. J. Abert, Leipzig 1916, S. 172ff.

[2] Ausführl. Bespr. bei Dr. Ed. Kreuzhage, H. Goetz, Leipzig 1916.

Jahre hindurch packende Wirkung aufs Publikum auszuüben. Das trotzige Hauptmotiv klingt durch den ganzen Satz und gibt ihm viel Verve.



Das stolze Sichanlehnen an Beethoven, das Abweisen aller romantisierenden, programmatischen Tendenzen macht die Sinfonie historisch interessant, Volkmann beschreitet darin einen Weg, den bald nach ihm ein Größerer, Brahms, eingeschlagen hat. Gefällig wirkt in der Volkmannschen Sinfonie noch das Intermezzo, ihre Achillesferse hat sie in dem an Inspiration armen Finale. In seiner zweiten Sinfonie in *B* dur verwendet Volkmann russische Melodien als Reverenz an die kaiserlich russische Musikgesellschaft in Moskau, der sie gewidmet ist. Der dritte und der vierte Satz sind Variationen über ein und dasselbe Thema; Volkmann wendet hier die Methode unablässigen Variierens der russischen Volksmusik an, die ein Charakteristikum der spätern nationalen russischen Sinfonie geworden ist, also auch hier hat er einen interessanten neuen Weg angetreten. Die *B* dur-Sinfonie als Ganzes ist knapp und frisch; sie dürfte sich heute noch als unverwelkt erweisen.

Drei ausgeprägte Schumannianer sind W. Bargiel, Karl Reinecke und Alb. Dietrich. Des letztern *D* moll-Sinfonie op. 20 lehnt sich in ihren besten Zügen an Schumann-Eusebius an und war mit ihrem weich gefühlvollen Ton lange Zeit beliebt. Reinecke hat in seinen langen Leben mancherlei Wandlungen durchgemacht; von seinem drei Sinfonien dürfte die erste in *A* dur die frischeste bleiben (zweite »Hakon Jarl« 1874, dritte *G* moll op. 227 aus den 90ger Jahren). Anzuschließen sind ferner F. Gernsheim, dessen Kammermusikwerke jedoch höhere Schätzung gefunden als seine vier Sinfonien (*G* moll op. 32, *Es* dur op. 46, *C* moll »Mirjam« op. 54, *B* dur op. 62), und J. F. Franz (Pseudonym für Graf Bolko von Hochberg).

Eine große Anzahl von Komponisten der Zeit schloß sich hauptsächlich an Mendelssohn an; sie hat aber, obwohl Größen darunter sind, auf dem speziellen Gebiet der Sinfonie weniger nachhaltig gewirkt, ausgenommen vielleicht Th. Gouvy (sechs Sinfonien, erste in *F* dur 1844) und Hugo Ulrich (I. *H* moll op. 6; II. Symphonie triomphale, 1853 durch die Brüsseler Akademie preisgekrönt, III. *G* dur). Hier die hauptsächlichsten weitern Namen: August Walter, dessen vielgespielte *Es* dur-Sinfonie schon 1843/44

entstanden ist und, von Schumann noch unberührt, hauptsächlich dem Einfluß Beethovens unterliegt, H. Pape, J. E. Leonhard, J. Rosenhain, F. Möhring, F. W. Markull, Julius Rietz, W. Taubert, R. Radecke, G. Goltermann, R. Wüerst, E. Naumann, Max Bruch.

Mit Ausnahme des in der Schweiz wirkenden Württembergers Walter gehören die Genannten dieser Periode sämtlich Mittel- und Norddeutschland an; in Österreich treten nur ganz vereinzelte Mitkonkurrenten auf; so der Böhme W. H. Veit, in Wien M. Käßmeyer, von welchem »musikalischen Humoristen bester Qualität«, wie ihn Riemanns Lexikon nennt, eine gediegene Sinfonie in *C*moll im Manuskript in der Wiener Hofbibliothek liegt, F. Skuhersky, der eine Symphonie triomphale zur Vermählungsfeier Kaiser Franz Josefs I. 1854 komponiert hat, J. Netzer (1839) und J. Zellner (*E*dur, *Es*dur »Schöne Melusine«).

## Brahms.

Johannes Brahms[1] ist aus der Schumann-Mendelssohnschen Schule hervorgegangen, wenn er auch »Neue Bahnen« einschlug. Mit diesem Schlagwort hat ihn bekanntlich Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik im Oktober 1853 in die Musikwelt eingeführt. Was Brahms von Schumann unterscheidet, hat Hugo Riemann klar formuliert es ist hauptsächlich die Wiederaufnahme von großen Themen im Beethovenschen Sinn gegenüber dem Arbeiten mit bloßen Motiven. Sie sind geradezu charakteristisch für Brahms, diese langgedehnten, breitausgeführten Themen, die man nur schwer übersieht.

In dem Bevorzugen von Eigenheiten erweist sich Brahms noch als Romantiker; er gibt seinen Werken nicht den universalen Charakter, wie die Haydn-Beethoven-Epoche. Die charakteristischen Manieren von Brahms sind bekannt; er liebt es zu synkopieren, Sopran und Baß im Rhythmus gegeneinander zu versetzen, so daß eine Stimme der andern nachhinkt, zwei- und dreiteilige Rhythmen, Achtel- oder Viertelnoten mit Triolen zu kombinieren, ferner die Oberstimme, manchmal auch Mittelstimmen, mit Sexten oder Terzen zu begleiten und die Stimmen dann wieder kunstreich synkopisch zu verbinden. Melodisch ist eine besondere Lieblingsfigur von ihm der Dreiklang mit Weglassung des Grundtons in der aufsteigenden Folge von Quint, Terz und Quint. Man hat diese Folge geradezu als Brahmssches Leitmotiv bezeichnet.

[1] Ausführl. Besprech. der Sinfonien bei Max Kalbeck, J. Brahms. Deutsche Brahmsgesellsch. Berlin. 4 Doppelbände. 1908—1915.

Solche Manieren charakterisieren in der Musik den Romantiker; sie geben seinen Werken eine ausgeprägte, sich immer gleich bleibende Farbe. Brahms' Rhythmik ist eigenwillig, zum Teil auch schwankend; die Melodiebildung nicht bestimmt, schweifend, über sich hinausweisend, sehnsüchtig. Brahms ist vorwiegend ernst; alles ist bei ihm untermalt von einem düsteren Grundton. Er ist Norddeutscher, erinnert an Storm; wo er heiter wird, in seiner drolligen köstlichen Anmut auch an Klaus Groth. Frohe Lebenslust, ungebundener Lebensgenuß findet sich selten, fast nie, immer gibt es Schatten. Alle seine Werke haben eine große elegische Linie.

In der Gediegenheit, der Tiefe der Durcharbeitung stehen die Brahmsschen Sinfonien in der modernen Zeit einzig da; in der Konsequenz nicht nur der Hauptzüge, sondern auch im Detail, und in dessen Reichtum erinnern sie an Beethoven und Bach. Auf den letztern und auf noch ältere deutsche Meister greift Brahms vielfach zurück in Harmonik, Kontrapunkt und Instrumentation. Es ist eine tiefere Art, als die Liszts, das Alte zu erneuern, indem Brahms die Anregungen der Alten durch seine starke Künstlerpersönlichkeit hindurchgehen läßt und sie zu einer neuen Einheit verschmilzt; es ist eine wahre Renaissance, die zwar von alten Anregungen ausgeht, aber ein selbständiges neues Kunstwerk schafft.

Neben Anklängen an die Kirchentonarten fällt namentlich auf die neuartige Behandlung des Orchesters, das die flimmernde Beweglichkeit der Haydnschen Schule aufgibt, vielmehr in kontrapunktisch polyphonem Stil anhaltend mit ganzen Instrumentengruppen arbeitet. Anfänglich erhob sich starker Widerspruch gegen die »schlammige« Instrumentation Brahms'; ein Hauptwidersacher war F. Weingartner; aber mit der Allgemeinheit hat er sein Urteil revidiert, man anerkennt jetzt die eigenartige Schönheit von Brahms' Orchesterklang.

Schumann hatte in seinem Artikel prophezeit, »es würde und müsse einmal Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre«. Brahms nahm die Bürde dieser Prophezeihung auf sich; er trug schwer an der Last, und namentlich in der Sinfonie, dieser höchsten Kunstform, rang er lange, bis er etwas herausbrachte, das er für würdig erachtete. Noch Anfang der 70ger Jahre soll Brahms zu Hermann Levi in Karlsruhe gesagt haben: »Ich werde nie eine Sinfonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört;« womit er natürlich Beethoven meinte.

Die erste Sinfonie hätte das *D* moll-Klavierkonzert werden sollen. Es ist dieses Konzert denn auch mehr eine Sinfonie als ein Konzert geworden. Am Finalsatz soll die Sinfonie gescheitert sein, Brahms soll sich damals, im Jahre 1853, als das *D* moll-Konzert entstand, den instrumentalen Ansprüchen eines krönenden Finales noch nicht gewachsen gefühlt haben. Er komponierte ein Schlußrondo und ließ das ursprünglich geplante Scherzo (er hat es später als 3. Satz der *C* moll-Sinfonie verwendet) wieder fallen. Kalbeck zitiert eine Mitteilung Joachims: »Der grandiose Anfang des *D* moll-Konzertes mit seinen von den Pauken festgehaltenen wirbelnden Orgelpunkten, mit seinem zum furchtbaren Sprung ausholendem Gedanken, dem sich die ruckweise einsetzenden Triller gleich einem das ganze Orchester durchschauernden mächtigen Schüttelfrost angliedern, ist aus der Vorstellung von Schumanns Selbstmordversuch hervorgegangen.« Auch die übrigen Sätze sollen Bezug haben auf Schumanns Persönlichkeit; Kalbeck vermutet, das Finale habe eine Apotheose des Künstlers darstellen sollen.

Die Anregung zur ersten Sinfonie in *C* moll führt Kalbeck auf eine Aufführung des Manfred mit der Musik von Schumann zurück, der Brahms am 21. April 1855 in Hamburg beiwohnte, und die mit seiner eigenen persönlichen Manfredstimmung korrespondierte. 1862 soll der erste Satz fertig gewesen sein, aber ohne die langsame Einleitung; erst im Oktober 1876 war die ganze Sinfonie vollendet.

Überblickt man sie, so fällt eine innere Verwandtschaft mit Beethovens Neunter auf; aber wenn Beethoven gleichsam die ganze Menschheit darstellt in ihrem schmerzlichen Ringen bis zum Durchbruch jubelnder Freude, so ist es bei Brahms nur eine Schar eigenartig empfindender Menschen, ein Volksstamm. Ein chromatisches schmerzliches Motiv ist der Grundgedanke des ersten Satzes, es taucht auch in den späteren Sätzen als ein verbindender Faden wieder auf und bestimmt den Ausdruck; wenn Brahms, wie wir aus der Entstehungsgeschichte wissen, nachträglich eine langsame Einleitung beigefügt hat, die das chromatische Motiv an der Spitze trägt und es mit Leidenschaftlichkeit zur Geltung bringt, so ersehen wir daraus, welch starke innere Bedeutung ihm zukommt. Und das zweite Thema im ersten Satz ist im Grunde nur eine Umbildung des chromatischen Motivs, anderseits erinnert es an Schumanns Manfred-Ouvertüre; aus all dem ergibt sich schon deutlich, was Brahms mit dem ersten Satz wollte. Inniger als bei allen Vorgängern (Haydn, Beethoven, Schumann) ist das Poco sostenuto, die langsame Einleitung mit dem Allegro ver-

knüpft; daß sie am Schluß wieder anklingt, zeigt, daß die Stimmung nicht gebrochen wurde, ganz wie im ersten Satz von Beethovens Neunter! Das formal erste Thema, von dem Kretzschmar meint, es sei eigentlich nur ein Kontrapunkt zum chromatischen Motiv, ist auf das Brahmssche Leitmotiv aufgebaut, stürmisch sehnsüchtig. Die massige Instrumentation tritt in der ersten Sinfonie besonders einseitig, aber auch besonders großartig hervor; der erste Satz macht den Eindruck, wie wenn vom Sturmwind getriebene Wolkenkolosse sich drängen und ineinanderschieben; charakteristisch sind neben der Fülle des Orchesters unisono Pizzicatostellen von gespensterhafter Wirkung. Im Höhepunkt der gewaltigen Durchführung hören wir eine Reminiszenz an den protestantischen Choralgesang (»Ermuntre dich mein schwacher Geist«), wie alle übrigen ein typisch norddeutscher Zug.

Als auf eine Wurzel für den zweiten Satz, Andante sostenuto $^3/_4$, weist Kalbeck auf den Variationensatz von Beethovens *Es*dur-Quartett op. 127 hin; er steht überraschend in *E*dur, ist weich, innig und süß — namentlich das Violin- und das Hornsolo in der Reprise sind von großer Schönheit —; aber all dies vielleicht nur zu sehr nach dem vorangegangenen Kampfsatz und an Originalität bedeutend zurückstehend hinter diesem. Das chromatische Motiv klingt zwar an und stellt eine Verbindung her; eine solche wird auch geschaffen zum folgenden Satz dadurch, daß die laufende Sechzehntelfigur des Mittelteils zur Wurzel wird für die Klarinettenmelodie des dritten Satzes.

Diese Klarinettenmelodie ist ein reizendes Ding, lieblich und anmutig, in ihrem zweiten Teil ein bißchen neckisch, aber durchaus sittig. Es ist der Ton der Suitenmusik des 17. Jahrhunderts, der in diesem Un poco allegretto e grazioso $^2/_4$ wieder auflebt, namentlich etwa der Galliarden oder Allemanden. Man mag sich dabei erinnern, daß die alte Suite hauptsächlich norddeutsch war. Das Beethovensche Scherzo wird ersetzt durch ein köstliches Renaissancestück.

An dem zierlich elfischen Trio ist besonders merkwürdig, daß der zarte Glockenklang nicht durch einzelne Instrumente, sondern die Brahmssche Masseninstrumentation erreicht wird.

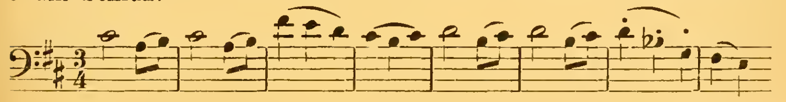
Dem Finale wird eine langsame Einleitung vorausgeschickt, die die trübe Stimmung des ersten Satzes (wie in Beethovens Neunter) wieder aufnimmt, aus deren Düster dann aber die berühmte *C*dur-Hornmelodie hervorbricht.



Sie ist vom Alphorn inspiriert; mit ihrem Alphorn-*Fis*, der unreinen Septime des Naturinstruments, steht sie auf dem Boden der Naturmusik und wirkt wohl gerade deshalb so ungemein frisch[1]. Vertiefung läßt der Komponist gleich nachfolgen durch die feierlichen Posaunenakkorde mit ihrem frommen Klang.

Und dann schließt sich ein jubelndes Allegro an, dessen Hauptmelodie Brahms absichtlich der Freudenmelodie Beethovens nachgebildet hat, das aber freilich in der Kraft des Jubels und der Heiterkeit hinter Beethoven zurückbleibt, vielmehr seinen tiefsten Eindruck da gibt, wo die Hornmelodie wieder einsetzt.

Die zweite Sinfonie in *D* dur, die der ersten auf dem Fuße nachfolgte, ist im Sommer 1877 entstanden, wo Brahms am Wörthersee, in Pörtschach in Kärnten, sich aufhielt. Kalbeck nimmt enge Beziehungen des Werkes zu dieser heitern lieblichen Gegend an, namentlich im letzten Satz sieht er eine Darstellung der berühmten Kirchweih, er hört die Glocken von Maria Wörth und sogar das Lachen eines Geistlichen, von dem Brahms in einem Brief sagt, daß es über den See herübertönte. Jedenfalls ist die Sinfonie ausgezeichnet durch ihre frohe Grundstimmung, durch Naturklang und Volkston. Dabei ist sie aber reich durchsetzt mit Kontrasten und romantischer Stimmung; darin beruht ihre Eigenart. Charakteristisches für Brahms Neigung aus Freude und Glanz umzubiegen in Schwärmen und Dämmerung bietet das zweite Thema des ersten Satzes mit dem charakteristischen unerwarteten *b* am Schluß.



Ganz in düstere Regionen verliert sich das Adagio (*H* dur), so weit, daß das Ebenmaß der Verhältnisse bedroht erscheint. Zum Köstlichsten in der Sinfonie gehört der Volkston. Brahms ist ähnlich wie Haydn mit der Volksmusik aufgewachsen; sein Vater war Kontrabassist im Hamburger Theaterorchester und im Sommer blies er das Horn in einem auf Tellersammlung angewiesenen Blasorchester. Während Schumann zwar den Schein des

[1] Auf den Zusammenhang mit dem Alphorn hat zuerst K Stumpf hingewiesen in »Die Anfänge der Musik«. Auf eine Anfrage hin hatte ich, vor Erscheinen dieses Buches, nach Originalmelodien in der Schweiz gesucht, in den Aufzeichnungen von Alphornmotiven durch Ferd. Huber, Szadrowsky und A. Heim aber nichts Ähnliches gefunden; im Sommer 1915 jedoch hörte ich auf der Kleinen Scheidegg im Berner Oberland von einem Alphornbläser eine der Brahmsschen nahverwandte Melodie.

Volkstümlichen suchte, aber kaum einmal ein wirkliches Volkslied verwendete, hat Brahms eine Menge solcher bearbeitet und benützt, und hat vielleicht in seiner *D*dur-Sinfonie, in der prächtigen Hornstelle der Koda des ersten Satzes und im zweiten Satz, Jugenderinnerungen aufleben lassen.

Wenn sie dem naiven Hörer auch versteckt bleibt, so empfindet er doch die Einheit der ganzen Sinfonie, die Brahms ihr dadurch verlieh, daß er ähnlich wie in der ersten ein kleines Anfangsmotiv — hier ist es *d cis d* — durch das ganze Werk sich hindurchziehen läßt. Es verbindet die Sätze mit dünnen aber starken Fäden, deren Zähigkeit sich erweist, wenn man die Sinfonie genauer kennen lernt.

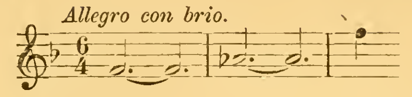
An die Stelle des Scherzo setzt Brahms auch in dieser Sinfonie ein Allegretto, das wiederum an die alte Suitenmusik erinnert, auch einen äußern Zug von dieser, die rhythmische Variation (gleiche Melodie erst im Dreiviertel-, dann im Zweiviertaltakt) neu belebt. War dieses volkstümliche Verfahren in Hamburg, als Brahms heranwuchs, vielleicht noch bekannt und geübt? Die pikante Melodie nimmt sofort gefangen; undeutsch, slawisch ist das Betonen des schlechten Viertels, und das Trio nähert sich ungarischer Weise; es mag gestattet sein, daran zu erinnern, das schon die Suite des 17. Jahrhunderts sich gelegentlich etwas Pikanterie aus der slawischen Volksmusik lieh.

Brahms dritte Sinfonie in *F*dur wurde am 2. Dezember 1883 durch die Philharmoniker in Wien zum erstenmal aufgeführt; Kalbeck bezeichnet sie als seine Eroica, Kretzschmar sagt, sie gebe das Bild einer Kraftnatur, die trübe Gedanken und sinnliche Lockungen gleich entschieden abwehrt. Hermine Spies[1] berichtet, sie sei hauptsächlich bei einem Aufenthalt in Wiesbaden 1883 entstanden, und meint, es töne darin leise von dem Waldesweben und Waldesschatten der Taunusgründe. Und in der Tat, wechselndes, dämmerndes Licht, wie es der Wald uns zeigt, ist charakteristisch für das Werk. Wenn man schwankende Stimmung, helles Leuchten und tiefe Schatten, ungestümes kühnes Wesen verbunden mit Schwärmen und Sehnen als im eigentlichen Sinne romantisch ansieht, so ist die *F*dur-Sinfonie ein Hauptwerk der Romantik; sie ist das orchestrale Gegenstück zu den Magelonenromanzen von Brahms.

Das phantastische Schwanken zeigt sich schon in dem Grundmotiv, das der Komponist in ähnlicher Weise wie bei den vorangegangenen Sinfonien dem Ganzen zugrunde legt: es wechselt beständig die

[1] Marie Spies, H. Spies 1905. S. 94.

Bedeutung, erscheint bald in Dur und bald in Moll; in seiner Urform steht es so




am Anfang des ersten Satzes als kurze Einleitung.

Das erste Thema hat den Brahmsschen Atem, gibt sich diesmal »passionato«.




Den denkbar größten Gegensatz bietet das süße zweite Thema, das immer anders und doch immer um die gleichen paar Noten sich dreht wie ein verführerisch flatternder Schleier.




Mannigfaltige andere Themen verstärken die Hauptgestalten; die Durchführung ist verhältnismäßig nur kurz; groß ist die Kraft des Komponisten, die vielen, kämpfenden Erscheinungen zur Einheit zu zwingen; am Schluß erklingt das heldenhafte Hauptthema noch einmal zum Zeichen seines Sieges.

An zweiter Stelle steht ein schlichtes Andante (*C* dur 4/4), das aber in seinem volkstümlichen Ton, in seiner wie aus Holz geschnitzten Plastik viel mehr Ursprünglichkeit verrät, als die mehr pathetischen langsamen Sätze der vorausgegangenen Sinfonien. Die Hauptmelodie




könnte ein Volkslied sein und das Gegenthema in Moll



aus einer alten Ballade stammen; dem Norden gehören beide an. Das süddeutsche Volkslied ist sinnlich reizvoller; die reine klare Weise von Brahms erinnert an die Berliner Liederschule, an Reichardt und Schulz. Ein liebenswürdiger, echt volkstümlicher Zug liegt in dem Echo, das Brahms den Schlüssen nachklingen läßt.

Nicht weniger originell, aber nichts weniger als ein Scherzo ist das folgende Poco allegretto (*C* moll $^3/_8$) mit seiner überschwenglichen Violoncellmelodie. Heiterer, immerhin auch sentimental gefärbt mit seinen Vorhalten nach oben und ein wenig bizarr in der Betonung des schlechten Taktteils, kurzum ganz romantisch, gibt sich das Trio (*As* dur). Ein versteckter Verbindungsfaden liegt in der Begleitung des ersten Teils, die aus dem Anfangs- und Grundmotiv gebildet ist.

Ihren Höhepunkt erreicht die Sinfonie im großen Finale (Allegro, *F* moll $^4/_4$). Die gelegentlichen Versuche von Mozart und Beethoven, an Stelle des Haydnschen Kehraus einen krönenden Schlußstein zu setzen, nimmt Brahms zielbewußt auf, hier in seiner dritten, später noch bedeutungsvoller in seiner vierten Sinfonie. Nach den Idyllen der Mittelsätze wird die Stimmung des ersten wieder ergriffen und in einem großen Kampfsatz durchgeführt.

Unheimlich quirlt der Unisono-Anfang




die zugrunde liegende Figur ist verwandt mit der Melodie des Andante. Eine feierliche Posaunenmelodie, das zweite Thema des Satzes, erinnert an die Mollmelodie des Andante. Eine gewaltig ausholende punktierte Figur führt zum Kampf und teilt mächtige Schläge aus. Endlich hören wir auch eine sieghafte Hornmelodie in *C* dur. Der Satz hat eine große Durchführung, sehr schön ist der Schluß, mit allmählichem Durchdringen des Anfangs- und Grundmotivs in Dur; der Held kehrt siegreich aus Abenteuern und Kämpfen zurück.

Die vierte Sinfonie in *E* moll gehört zu jenen ganz originellen Werken, die anfangs Befremden erregen und erst, wenn sie genauer bekannt werden, Verständnis finden. Sie entstand in den Sommern der Jahre 1884 und 1885; im erstern Allegro und Andante, im letztern Scherzo und Finale. Die Uraufführung unter Leitung von Brahms fand am 25. Oktober 1885 in Meiningen statt, durch die

damals von Bülow dirigierte Hofkapelle; Wien folgte am 17. Januar 1887.

Mehr noch als die andern ist diese Sinfonie ein schwerflüssiges Werk, von größter Kunst erfüllt und durchaus ernst. Kein einziger Satz, auch das Scherzo nicht, ist heiter. Es gibt nur wenige Sinfonien, die so durchaus in trüben Stimmungen sich ergehen, wie diese; als verwandt wäre einzig die in *G* moll von Mozart zu erwähnen: sie ist es innerlich und durch gewisse äußere Züge des ersten Satzes.

Mehr noch als die frühern ist diese vierte Sinfonie ein Renaissancewerk, das alte Form neu belebt, vor allem den Kontrapunkt. Sie ist über und über voll von kunstreichen Zügen; diese sind jedoch weit entfernt davon, Selbstzweck zu sein; wir haben hier ganz einfach den gereiften Meister vor uns, der nicht anders kann, als sein monumentales Werk bis ins Kleinste hinein ausreifen lassen und abrunden. Aus der Art der angewendeten Mittel ergibt sich von selbst, daß die Entwicklung nicht dramatisch, explosiv erfolgt, wie bei Beethoven, sondern mehr kontemplativ, sinnend; das Gewaltige entsteht aus einer unerschöpflichen Fülle von Einzelheiten, wie in der Gotik.

Übereinstimmend meinen die Erklärer, daß auch der Inhalt Erinnerungen an Altes und Gewesenes biete. Kretzschmar sagt allgemein, es seien Klagen über Vergänglichkeit und Bewunderung einstiger Größe; Kalbeck bringt die Sinfonie in Verbindung mit einer Italienreise, die Brahms im Jahre 1881 unternommen hatte; Rom, Neapel, Sizilien seien ihre klassischen Heimstätten. Daraufhin darf man aber nicht etwa italienische Klänge erwarten, hingegen mögen es wohl Gedanken sein, die dem Deutschen Brahms an den klassischen Stätten gekommen.

Der erste Satz, Allegro non troppo, setzt gleich mit seinem weitgeschwungenen, aber rhythmisch unbedeutenden Thema ein.




Es ist von ferne verwandt mit dem Thema von Mozarts *G* moll-Sinfonie, dieses jedoch ist interessanter. Das Bedeutende bei Brahms besteht darin, daß alles wie aus einem einzigen Urkeim hervorwächst, daß, wie bei Kristallen, die Grundformen sich immer wiederholen und das Ganze gleichsam zu einem strahlenden Kristallberg sich türmt. Die Melodie wird sofort von der Begleitung mehrfach imitiert, nachher in ihrer Fortspinnung wird sie vom Baß über-

nommen, ohne daß es der Hörer gewahr wird, die ganze Weiterbildung wächst ganz natürlich aus dem ursprünglichen Motiv heraus; es ist eine wahrhaft organische Einheitlichkeit, eine in sich geschlossene Welt, die mächtig kreist und die Phantasie gefangen nimmt. Ein elegisch sinnender Ton liegt dabei zugrunde.

Doch der Komponist vergißt nicht, daß die Musik der Gegensätze bedarf. Ein stolzes Fanfarenthema




wird dem ersten gegenübergestellt. Es setzt in *Fis* dur ein, bzw. mit dem Dominantdreiklang von *H* moll, welch letzteres durch das unvermittelt, recht brahmsisch zwiespältig hereingesetzte *d* scharf betonnt wird: ein Ritter mit einem Trauerflor. Dieses Thema bildet das Agens zu den kampfartigen Entwicklungen des Satzes, und in mannigfachen Umbildungen taucht es in den folgenden Sätzen wieder auf. Die Wiederholung der Exposition unterbleibt (wie in Beethovens Neunter); originell ist die Rückleitung aus der Durchführung in die Reprise absteigend nach *E* moll; eine grandiose Koda, die das elegische Thema ins Heroische wendet, schließt ab.

Das Andante moderato (*E* dur $^6/_8$) bezeichnet Kretzschmar als eine Romanze; ergreifend wirkt es durch ein eigentümliches Wechselspiel von warmem Glanz und tiefem Schatten, vergleichbar den Lichteffekten in einer alten Kirche mit gemalten Fensterscheiben. Der Eindruck wird erreicht durch die Wahl der phrygischen Tonart, durch gedämpften Hörnerklang; mit dem süßen Einsatz der Klarinetten entwickelt sich plötzlich heller Schein, der aber rasch wieder verschwindet, wir hören Anklänge an das ritterliche Thema des ersten Satzes. Wie eine Beschwörungsformel wirkt eine Triolenfigur der Bläser, die die Melancholie aufscheucht; eine warme Violoncellweise schließt sich an. Das Ganze wiederholt sich mit Variation.

An Stelle des Scherzo gibt Brahms diesmal ein Allegro giocoso (*C* dur $^2/_4$) von robuster Lustigkeit, einer Lustigkeit, die schwer gepanzert ist mit rhythmischer und harmonischer Kunst, und mit ihren Überraschungen statt zu erheitern fürchten macht. Auch hier bringt das ritterliche Thema, in graziöser Umbildung, den Gegensatz, die erwünschte Auslösung.

Am längsten nicht verstanden wurde das Finale, Allegro energico e passionato, das in der Form einer Ciacona gehalten ist; über einem sich gleich bleibenden Baß werden Variationen gebaut, es

sind ihrer nicht weniger als dreißig, und mit seiner meisterhaften Beherrschung der Technik hat Brahms zugleich auch dem Satz die Form des ersten Sonatensatzes gegeben. All das war zu ungewohnt, als daß man es gleich hätte verstehen können; schön sagt Hanslick: »Wie ein tiefer Brunnen, je länger man hineinschaut, desto mehr und hellere Sterne glänzen uns entgegen.«

Das Thema ist eine simple Tonleiter; schon wie es in seiner ersten Gestalt durch die Harmonisation zu einem eigenartigen, interessanten Gebilde geformt ist, verrät den großen Meister. Dann werden die mannigfaltigsten Stimmungskreise durchzogen, vom tiefsten Schmerz bis zur erhabenen religiösen Stimmung. Im zweiten Teil des Satzes entwickelt sich eine gewaltige Steigerung; der Grundton bleibt aber feierlich und ernst bis zum Schluß.

Verschiedene jüngere Talente haben sich bereits an Brahms angeschlossen; ein Meister, der seinen Stil selbständig weitergebildet, hat sich jedoch noch nicht gezeigt, wenn man nicht Max Reger dafür in Anspruch nehmen will, der jedoch keine eigentliche Sinfonie geschrieben hat. Seine Sinfonietta war sein erstes Orchesterwerk; es ist in der Arbeit hochinteressant, klanglich jedoch fast nicht zu ertragen. Obwohl Brahms in Wien gelebt hat, finden sich seine Nachfolger, den Bayern Reger wiederum ausgenommen, hauptsächlich in Norddeutschland; es sind H. von Herzogenberg (*C*moll, *B*dur), Prinz Heinrich XXIV Reuß j. L. (6 Sinfonien), Wilh. Berger (*H*moll op. 80), Felix Woyrsch (*C*moll).

## Bruckner.

Mit Anton Bruckner tritt die österreichische Schule wieder auf den Plan. Bezeichnend für ihn ist zuerst die österreichische Klangseligkeit. Sie war nicht ausgestorben nach den Wiener Klassikern und nach Schubert; sie lebte im Volk weiter und wird wohl in den musikgesegneten Gegenden Österreichs immer fortleben; aber sie hatte keine künstlerische Verklärung mehr gefunden, höchstens in den Werken der Walzer-Strauß, die künstlerisch jedenfalls das Originellste darstellen, was in der Zwischenzeit hervorgebracht wurde. Bruckner spricht seine österreichische Mundart immer und überall; Lieblingswendungen aus der Musik seines Volkes findet man bei ihm auf Schritt und Tritt. Selbst in dem großen Adagio der siebenten Sinfonie in *E*dur, mit dem Bruckner zuerst bekannt geworden und das sicher zu den hervorragendsten Stücken gehört, die er geschrieben, bringt das zweite Thema schmeichelnde Wendungen, wie man sie aus der Straußschen Tanzmusik kennt.

Das zweite Thema des ersten Satzes der gleichen Sinfonie mag angeführt werden als Beispiel einer alten typischen Wendung, die in Haydns Militärsinfonie, im ersten Satz der *G*moll-Sinfonie von Mozart und sonst vielfach eine Rolle spielt



und bei Bruckner vielfach wiederkehrt.

Bei Bruckner erklärt der Mensch auch seine Werke; man erzählt Wunderbares von seinem Musiktalent und Gehör; aber auch Drolliges von der bäurischen Naivität des ehemaligen Landorganisten. Es fehlte ihm höhere Bildung, sein Geist war wenig diszipliniert; aber wie die schwachen hangen mit seiner Herkunft auch die starken Seiten seines Wesens zusammen: seine Heimatliebe und seine Frömmigkeit. Wo der Komponist Bruckner Zwiesprache hält mit seinem Gott, da ist seine Musik tief und charaktervoll, wie in den meisten seiner Adagios. Und viele seiner schönsten Tonbilder sind ersichtlich von der Natur angeregt, von Wald und Feld, die der Bauernsohn gut kannte. Die Adagios in ihrem monumentalen Charakter stehen einzig da in der modernen Sinfonie; kein anderer Meister erreicht im langsamen Satz eine ähnlich pompöse Feierlichkeit. Bruckner verwendet dabei das moderne große Orchester, wie es namentlich durch Wagner ausgebildet worden ist: er spart nicht mit Hörnern, Posaunen und Tuben, aber er versteht es, sie ihrem Charakter entsprechend in erhabenen Tönen sprechen zu lassen. Nicht nur in der melodischen Erfindung, der glänzenden und reichen Harmonik, sondern auch in der strahlenden Instrumentation zeigt sich der außergewöhnliche Klangsinn Bruckners.

Es ist viel Wärme und natürliches Empfinden in seiner Musik; das ist die starke Seite. Dieser stehen Schwächen gegenüber, die die Einführung seiner Sinfonien bedeutend erschweren. Zunächst ist er in der Erfindung sehr ungleich: neben hochbedeutenden Themen stehen minderwertige, ihre Entwicklung ist oft lang gedehnt ohne daß sie sich innerlich vertieft, die Sätze sind unendlich lang und in den Durchführungen findet sich keine eigentliche innere Entwicklung. Bruckner phantasiert oft mehr, als daß er organisch entwickelt. Auch versteht er es selten, die verschiedenen Themen wirkungsvoll einander gegenüberzusetzen, eigentliche Kontraste zu begründen und diese organisch miteinander zu verbinden. Seine

Sinfonien sind formlos, nicht in bezug auf das Schema, das im Harmoniewechsel gewissen Regeln entspricht; aber in bezug auf die Verhältnisse der Teile zueinander und zum Ganzen; man könnte sie den Dramen der Romantiker vergleichen mit ihren Einzelschönheiten und ihrer Zusammenhangslosigkeit. Im Grund ist der Stil Bruckners immer homophon; es fehlt die rhythmische Polyphonie, bei der jede Stimme ihren ureigenen Rhythmus verfolgt, und die ein so wirkungsvolles Salz der Brahmsschen Sinfonien bildet.

Bruckner hat acht Sinfonien geschrieben und von einer neunten den Torso von drei Sätzen hinterlassen. Es folge zunächst ihr Verzeichnis mit Angabe der Erstaufführungen: 1. *C*moll, Linz 1868; 2. *C*moll, Wien 1873; 3. *D*moll, Wien 1877; 4. *Es*dur, »romantische«, Wien 1881; 5. *B*dur, Graz 1894; 6. *A*dur, Wien 1883 zwei Sätze, 1899 vollständig; 7. *E*dur, Leipzig 1884; 8. *C*moll, Wien 1892; 9. *D*moll, Wien 1903.

Alle halten an dem klassischen Schema der viersätzigen Sinfonie mit Scherzo an dritter Stelle fest; alle haben als ersten Satz ein mäßig schnelles Tempo, einzig der Fünften ist eine Adagio-Einleitung vorausgeschickt; der an zweiter Stelle stehende langsame Satz gibt sich stets feierlich und vollklingend: das Scherzo lehnt sich in Tempo und Erfindung der rhythmischen Grundmotive an die Beethovensche Art an; das Finale ist meist sehr bunt; mit einem Worte gesagt, der Grundcharakter ist bei allen Sinfonien mehr oder weniger derselbe, wobei mannigfaltige Erfindung im einzelnen nicht in Abrede gestellt sein soll. Als etwas schwächer wird gemeinhin die sechste Sinfonie in *A*dur ausgeschieden; als Hauptwerke gelten die dritte, vierte, siebente, achte und neunte Sinfonie. Von diesen ist formal die vollendetste, die best abgerundete, am wenigsten durch störende Längen beschwerte die vierte in *Es*dur. Bruckner hat sie selbst im Titel als »romantische« bezeichnet; seine Romantik ist die des Waldes, von ihm herrührende, auf Waldszenen bezug habende Überschriften der einzelnen Sätze sind im zweihändigen Klavierauszug (von Schalk in der Universal-Edition) mit beigedruckt. Berühmt geworden ist Bruckner zuerst durch das Adagio der siebenten Sinfonie in *E*dur, das auch in der Tat in der Größe und Kraft seiner Themen, ihrem melodischen und rhythmischen Reichtum, ihrer sichern harmonischen Anlage, ihrer Steigerung und ihrem Schwung für sein Talent besonders spricht. Auch die Themen des ersten Satzes sind glänzende Zeugnisse außergewöhnlicher Klangphantasie; aber beide Sätze sind in ihrer Durchführung bedroht von dem Gespenst der Monotonie. Auch

das Scherzo ist lecker für das Ohr, aber es fehlt ihm am Salz der Geistesschärfe. Ein pompöses Bild bietet das Finale; man glaubt eine glänzende kirchliche Volksszene zu erleben mit Priestern in farbigen Gewändern und wallenden Fahnen; abwechselnd ernste stille Zeremonien und lauter Dank- und Freudenausbruch mit Glockengeläute, Böllerschüssen und Blechmusik.

Die achte Sinfonie in *C* moll ist berühmt wegen ihres groß angelegten, mehrere Themen kombinierenden Finales; den Torso der neunten Sinfonie in *D* moll wollen die Freunde Bruckners als den Gipfel seiner Leistungen darstellen, und in der Tat haben die Expositionen aller drei Sätze geniale Züge; aber die Durchführung ist zu breit, von unerträglicher Länge. Einzigartig in der modernen Sinfonie ist die religiöse Weihe, die im ersten und dritten Satz waltet; dem Aufgebot der acht Hörner, die hier wie schon in der achten Sinfonie verwendet werden, entspricht die Wirkung in ihrer mysteriösen Erhabenheit; das Scherzo basiert auf einem unheimlichen dissonierenden Grundakkord[1] und entbehrt in der Anlage nicht der Originalität; Bruckner hat die modernen Mittel der Harmonie und der Orchestration, wie sie von Liszt und Wagner ausgebildet worden, in souveräner Weise sich zu eigen gemacht.

## Mahler. Die Jüngsten.

Einen Schüler und Nachfolger großen Stils fand Bruckner in Gustav Mahler. Durch diese beiden Meister hat die Wiener Schule auf dem Gebiet der Sinfonie wieder überragende Bedeutung gewonnen; jeder der beiden hat neun Sinfonien geschrieben, die alle durch hohe künstlerische Qualitäten ausgezeichnet sind, und denen originelle Züge nicht fehlen; einen ähnlichen Reichtum haben in neuester Zeit nur noch die Russen aufzuweisen. Wenn nun die Fruchtbarkeit auch noch nicht allein entscheidet, und Mahler noch viel umstritten ist, so kann man sein überragendes Können doch nicht in Abrede stellen, und seine Sinfonien bedeuten etwas in ihrer Zeit.

Wie für die neuere Sinfonie im allgemeinen ist für die Mahlersche bezeichnend das Schwanken zwischen absoluter und Programmmusik. In seiner Hinneigung zum Programm, das er nur meistens

---

[1] Vgl. darüber H. Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. Lpz. 1900. S. 41. — Für die Chronologie der B-Sinf. im allgemeinen Franz Graeflinger, A. B. München 1911. Ferner Th. Helm, Musikalisches Wochenblatt 1886, S. 35ff. — Al. Hahn, Die Sinfonie A. B's. 1914. Erklärungen der einzelnen Sinfonien in Schlesingers Musikführern. Sämtl. Sinfonien sind erschienen in Part. in Eulenburgs kleiner Orch.-Part.-Ausgabe, zweihändige Klavierauszüge in der Universal-Edition.

verhüllt oder gar nicht nennt, geht Mahler weit über Bruckner hinaus, wie er denn auch wohl dessen Schüler, aber doch eine ganz anders geartete Natur war. Gemein hat er mit seinem Lehrer den Zug zum Großen, Monumentalen, die raffinierte Ausnützung des Orchesterklangs, worin er noch viel weiter geht als jener, und sodann das klangselige Österreichertum. Aber während Bruckner eine kindlich naive Natur ist, spürt man bei Mahler überall den reflektierenden, ja unter dem Übermaß von Reflexion leidenden, modernen Kulturmenschen.

Mahlers erste Sinfonie in *D* dur trägt den Titel »Titan« und zeigt in ihrem Anschluß an Jean Paul, daß der Komponist noch unter dem Nachwirken der Romantik groß geworden. Sie erregte Aufsehen beim Tonkünstlerfest in Weimar im Jahre 1895. Die zweite Sinfonie in *C* moll trug einen gewaltigen Erfolg davon beim Tonkünstlerfest in Basel im Jahre 1903 unter des Komponisten eigner Direktion. Sie enthüllt seine zwiespältige Natur, die sich gegen das Programm wehrt und ohne ein solches doch nicht auskommen kann. Der vierte Satz ist ein Altsolo »Urlicht« aus »des Knaben Wunderhorn«, der fünfte, ein gewaltiges Blechkonzert nach Berliozschem Vorbild, betitelt sich »Der Rufer in der Wüste; der große Appell«; der sechste bringt als Schlußchor Klopstocks »Auferstehn, ja auferstehn« (dem Mahler gewagter Weise eine zweite Strophe hinzugedichtet hat). In den ersten Sätzen erregt Verwunderung die Naivität, mit der Reminiszenzen an längst Dagewesenes aufgetischt werden; alles ist aber klanglich meisterhaft gemacht, von großartiger Wirkung die Steigerung ganz am Schluß.

Ähnlich zwiespältig, mehrfach mit Verwendung von Gesang, aber reifer und origineller sind die folgenden Werke, welche wenigstens noch erwähnt seien. Die dritte Sinfonie in *D* moll, aus dem Jahre 1896 stammend, ist »das Lied vom großen Pan«, aus dem die Natur selbst in seltsamen, außermenschlichen, in Musik verwandelten Lauten sprechen soll. Das Werk baut sich auf in tollen Gegensätzen, die einen Berlioz weit hinter sich lassen; der erste Satz ist ein unheimlicher Marsch mit gräßlichen Erschütterungen, der zweite ein liebliches Menuett, in dem übermütigen dritten schallt langgedehnt eine triviale Posthornmelodie, unmittelbar darauf folgt Nietzsches »O Mensch gib acht, was spricht die tiefe Mitternacht«, als Altsolo gesungen; dann werden wir durch einen Frauenchor mit einem realistischen Volkslied zu einem Fest in den Himmel geführt: »Es sungen drei Engel einen süßen Gesang«; den Schluß macht ein Instrumentalsatz »Langsam, ruhevoll empfunden«, der, auf eine schlichte *D* dur-Melodie gebaut, einen weihevollen Ausklang gibt.

Die vierte Sinfonie in *G* dur (aus dem Jahr 1901) ist nach dem Biographen R. Specht[1]: »Das Lied vom himmlischen Leben«, Kretzschmar dagegen sieht darin »das Äußerste, was in sinfonischer Form an Parodie, Hohn und Spott möglich erscheint«. Jedenfalls bietet dieses Werk das Bunteste an Farbenwirkung, was man sich denken kann; Mahler ist ein Makart der Musik. Neben Schönem steht auch viel Barockes und auffallend ist die reiche Verwendung von trivialen Melodien. Sicher ist es Mahler nicht ernst mit ihnen, sie sind scherzhaft gemeint; aber die Gefahr ist groß, daß der ungebildete Hörer sie für bare Münze nimmt und seinen Geschmack verdirbt, noch größer aber die, daß dem Gebildeten die Sache zu dumm wird und ihn anwidert. Das ist hauptsächlich der Fall bei dem süßlichen langsamen Satz. Am originellsten erscheint das ländlerartige Scherzo; im Finale führt uns der Komponist wieder in den Himmel mit dem Sopransolo: »Wir genießen die himmlischen Freuden, drum tun wir das Irdische meiden«; obwohl an Schlagwerk verwendet werden Pauken, große Trommel, Triangel, Schelle, Glockenspiel, Becken, Tamtam, ist dieses Finale doch ein fein humoristisches Genrebild.

Diese Sinfonien mit Gesang sind namentlich vielfach aufgeführt worden und haben Mahler bekannt gemacht; es folgen dann drei ohne Gesang Nr. 5 *D* moll 1904, 6. *A* moll 1906, 7. *H* moll 1908. Mahler behandelt die Tonarten so frei, daß die Bezeichnung der Werke nach ihnen fragwürdig wird; namentlich bei der Fünften, die in *Cis* moll beginnt, ist dies der Fall; diese gilt als die bedeutendste. Als Nr. 8 gab Mahler die sog. »Sinfonie der Tausend« heraus (1910), die aber, komponiert auf den Hymnus »Veni creator« und Worte aus Goethes Faust, gar keine Sinfonie mehr ist, sondern ein ausgeprägtes Chorwerk. Aus dem Nachlaß wurde 1912 noch eine neunte Sinfonie (*D* dur viersätzig) veröffentlicht.

Neben Mahler sind andere Bruckner-Schüler ebenfalls mit Sinfonien hervorgetreten: der Wiener Camillo Horn (*F* moll) und der in München wirkende Friedrich Klose. Bei letzterm zeigt sich ähnlich wie bei Mahler die Tendenz, im Anschluß an Berliozsche Beispiele die Sinfonie mit Gesang zu verbinden und zu dramatisieren. Das dreiteilige Werk »Das Leben ein Traum« (1899) zieht auch Deklamation heran, gehört aber in den Konzertsaal, während die dramatische Sinfonie »Ilsebill« (Karlsruhe 1903) vielmehr zur wirklichen Oper geworden ist. Für das neuerwachte Interesse für die Sinfonie in Österreich spricht, daß neben dem Bruckner-Kreis

[1] R. Specht, G. M. 1913.

in den letzten Jahrzehnten auch andere Sinfoniekomponisten hervortreten: Robert Fuchs (*C*dur), R. Stöhr (*A*moll, *D*dur), K. Goldmark (*Es*dur); ein Mittelsmann zwischen Nord und Süd ist der Münchner Richard Strauß, der in seiner Jugend eine *F*moll-Sinfonie schrieb (1885), die bereits sein großes Talent verrät.

Noch immer aber ist es der Norden Deutschlands, der sich durch reiche Produktion auszeichnet. Durch tiefen Ernst und gewaltige Intention ragt hervor Felix Draeseke, dessen Hauptwerk die dritte »tragische« Sinfonie in *C*dur ist; als vierte ließ er eine Sinfonia comica in *E*moll folgen. Besondern Erfolg erzielte das liebenswürdige Talent Aug. Klughardt mit seiner dritten und vierten Sinfonie in *D*dur und in *C*moll. Viel Beachtung fand in neuester Zeit die *G*dur-Sinfonie von Ewald Straesser; 1917 erst folgte noch eine zweite in *D*moll. Weiter sind hervorzuheben: Xaver Scharwenka, E. Rudorff (*H*moll), R. Metzdorf (*F*dur, *D*moll »tragische«), Ph. Rüfer (*F*dur), R. Becker (*C*dur), Eug. d'Albert (*F*dur), F. von Weingartner (*G*dur, *Es*dur, *E*dur), H. Kaun (*C*moll), F. Volbach (*H*moll), G. Göhler (*D*moll), F. Hummel (*D*dur), P. Juon (*A*dur), Georg Schumann (*F*moll).

Diese stattliche Liste von Komponisten, die in der Hauptsache der klassischen Form sich bedienen, zeigt, daß diese nach der kurzen Lisztschen Vorherrschaft wiederum das Feld gewonnen hat, nur wenige eigentliche Programmsinfonien sind aus neuer und neuester Zeit anzuführen; zuerst die durch ein kraftvolles Scherzo ausgezeichnete, im übrigen aber zu regelmäßig klassizistisch geformte Wallenstein-Sinfonie von Jos. Rheinberger. Schiller hat noch andere Sinfonien inspiriert, eine »Jeanne d'Arc« von M. Moszkowsky, eine »Maria Stuart« von J. L. Nicodé, einen »Tell« von Hans Huber. Der als einer der erfolgreichsten Komponisten im klassischen Schema genannte Aug. Klughardt schrieb auch eine Programmsinfonie nach Bürgers Leonore. Unter dem Titel »Traum und Wirklichkeit« schildert Philipp Scharwenka einen Lebenslauf nach einem selbstgefertigten Gedicht; die Sinfonie ist ein Gegenstück zu Spohrs »Weihe der Töne«. Mit großem Wollen hat sich eines der jüngsten Talente, S. von Hausegger, dem Programm zugewendet; nach seinem Erstlingswerk »Barbarossa« ließ er eine »Natursinfonie« folgen (mit Chor im dritten Satz), die die Gewalt des Hochgebirges widerspiegeln will und in realistischer Schmerzensmalerei durch Dissonanzen zum Gewagtesten gehört, was man bis jetzt erlebt.

Ihre reifsten Früchte zeitigte die moderne Programmusik in der kleinern Form der sinfonischen Dichtung; ihr Hauptmeister Richard

Strauß nähert sich wenigstens in einer seiner Schöpfungen, in der »Sinfonia domestica« stark dem alten viersätzigen Schema. Das Problem, die Sinfonie einheitlich mit durchgehenden Themen und zusammenhängend zu gestalten, das mancher vor ihm sich schon gestellt, hat Strauß hier in kleinem Rahmen glücklich gelöst, und eine Entwicklung, die von hier ausginge, müßte guten Erfolg haben; nur verlangt diese Form starke schöpferische Kraft.

## Die Suite.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrh., etwa vom Jahre 1860 an erscheint die Suite von neuem auf dem Plan. Ihr Wiedererstehen ist eine Frucht des historischen Sinns, der in der Musik ganz besonders durch Mendelssohn gefördert wurde, welcher bekanntlich ein Hauptverdienst hat um die Wiederbelebung Bachs. An die Suiten dieses Altmeisters lehnten sich die neuen zuerst auch an, erst rein archaistisch, dann mit mehr volkstümlicher Tendenz: man wollte Orchesterkomposition in gediegener, aber doch leicht faßlicher Form, ohne die Schwierigkeit und Kompliziertheit der Sinfonie.

J. Raff hat sich das Verdienst zugeschrieben, zuerst wieder Suiten komponiert zu haben[1]; bei seiner Abhängigkeit von der Berlioz-Liszt-Schule war es natürlich, daß er auch hier der Programmrichtung zutrieb. Wir haben von ihm eine Suite in ungarischer Weise, eine italienische und eine Thüringer-Suite. Die letztgenannte fängt an mit einem Salus intrantibus, dann folgt ein Elisabethenhymnus, Reigen der Gnomen und Sylphen, Variationen über das Thüringer Volkslied: »Ach, wie ist's möglich dann«, Ländliches Fest. Es macht aber alles in der Erfindung einen nur dürftigen, in der Durchführung einen handwerkerlichen Eindruck.

Nach dem Vorbild, das Raff gegeben, blieb die Programmsuite in Deutschland fast ausschließlich geographisch gerichtet; als ein Hauptwerk aus späterer Zeit ist zunächst zu nennen die mit der Bezeichnung sinfonische Phantasie erschienene Suite »Aus Italien« von Rich. Strauß, die in der Entwicklung des Komponisten den Übergang zu den großen Schöpfungen bedeutet, namentlich schon die plastische Kraft in seiner Kunst des Schilderns entfaltet. Ihr an die Seite zu setzen sind E. Humperdincks »Maurische Rhapsodie« und M. Bruchs »Suite nach russischen Volksmelodien«. Ein anderer Großer hat wie Strauß von Italien sich anregen lassen, Hugo Wolf in seiner »Italienischen Serenade«, die

[1] Nach Kretzschmar, I. 1. S. 660.

freilich Torso blieb. In ähnlicher Richtung ging die Phantasie moderner Komponisten noch mehrfach; zu erwähnen sind aus neuer und neuester Zeit Friedemann, »Lola«, italienische Serenade, F. Klose, Serenata Veneziana, Schmeling, »Ein Abend in Aranjuez«, spanische Serenade, Kram, andalusische Suite; ferner Kämpf, »Aus baltischen Ländern«, Jacobi, Neger-Serenade, M. Moszkwosky, »Aus aller Herren Ländern«. Im Gegensatz zu diesen internationalen und exotischen Tendenzen schrieb A. Beer-Walbrunn eine »Deutsche Suite« (op. 22 *D*moll), von Heinrich Rietsch haben wir eine »Tauferer Serenade« op. 25, von H. Hofmann eine Suite »Im Schloßhof«. Originell in der Idee, humoristisch in der Durchführung ist die Suite op. 25, die Bernh. Sekles »dem Andenken E. Th. Hoffmanns« widmet; die Dornröschen-Suite von E. Humperdinck ist zusammengestellt aus Stücken einer Bühnenmusik.

Anzuschließen ist noch ein etwas älteres Hauptwerk der Gattung, die Sinfonie »Ländliche Hochzeit« von K. Goldmark (aus dem Jahre 1887), die fälschlich als Sinfonie bezeichnet ist, vielmehr der Suite angehört mit ihren folgenden fünf Sätzen: Hochzeitsmarsch (Variationen), Brautlied (Intermezzo), Serenade (Scherzo), Im Garten (Andante) und Tanz (Finale). Nicht daß Goldmark durch Originalität der Erfindung über die übrigen Suitenkomponisten sich erhöbe; aber im Anschluß an Liszt und Wagner weiß er oft seine Schöpfungen harmonisch interessant und pittoresk einzukleiden und ihnen so den Reiz der Neuheit zu verleihen. Gelegentlich gelingt ihm auch eine kleine volkstümliche Melodie, und wo diese beiden Ingredienzen sich verbinden, gibts ein kleines hübsches Eigenes: so in der Einleitung zu der Szene im Garten, die im übrigen an Tristan sich erwärmt. Pikanterie vermitteln gelegentlich auch ungarische Einschläge, so im Brautlied, eine gediegene Leistung sind ferner die Variationen des Hochzeitsmarsches.

Raff hat außer seinen Programmwerken eine äußerlich archaisierende Suite geschrieben (*C*dur), ihm folgte H. Esser (op. 70 und namentlich 75 *A*moll), glücklicher W. Bargiel in seiner *C*dur-Suite.

Der erste, der die alte Form wieder zu Ansehen und Erfolg brachte, war Franz Lachner. Er war selbst ein Musiker von altem Schrot und Korn; aus dem Volk hervorgewachsen und zum Volk hinneigend, wurde er der rechte Suitenmann. Sein Bestes gibt er in den eigentlichen Tänzen, berühmt waren seine Märsche. Wo er größere Entwicklung versucht, hetzt er seine Motive zu Tode. Auch fehlen ihm Kontraste im Großen und im eigentlichen

Sinn originell ist er nicht. Rein musikalisch formt er alles vortrefflich; dieser Umstand und der volkstümliche Kern erklären die Beliebtheit, die seine Suiten zu ihrer Zeit genossen. Es sind die folgenden acht: *D*moll 1861, *E*moll 1862, *F*moll 1864, *Es*dur 1865, *C*moll 1868, *C*dur 1871, »Ballsuite« 1874, *D*moll 1881[1].

Die bedeutendste ist entschieden die erste in *D*moll, der Biograph Kronseder bezeichnet die dritte in *F*moll als die stimmungsvollste. Lachner lehnt sich im allgemeinen an die alte Kunst an und verwendet vielfach ihre Tanztypen, wie Sarabande, Menuett, Gigue; in der »Ballsuite« jedoch macht er den bemerkenswerten Versuch, die lebenden modernen Tänze in die Suite einzuführen. Der Gedanke ist vorzüglich; nur in Anlehnung an die lebende Volksmusik wird man zu einer dauernd lebensfähigen Suite kommen, wie es in anderen Ländern die Schöpfungen von Bizet und Grieg beweisen. Dem Vorbild von Lachner ist in Deutschland leider wenig nachgestrebt worden: zu erwähnen sind einzig die »Tanzmomente« des Wiener Kapellmeisters J. Herbeck und die Suiten von A. Moszkowsky, welch letztere aber zu sehr französischem und internationalem Geschmack huldigen und darüber den Charakter verlieren.

In anderer Weise hat J. Brahms versucht, die Suite in gesunde volkstümliche Bahnen zu lenken, indem er sich statt an Bach und Zeitgenossen an die Art von Haydn und Mozart hielt und seine Schöpfungen unter dem Titel »Serenaden« veröffentlichte (*D*dur op. 11, 1862; *A*dur op. 16). So Köstliches als er in einzelnen Sätzen bot, so ist die Renaissance hier doch nicht so vollkommen geglückt, wie in den Sinfonien, wo die alte Form ein vollständig neues Gesicht annimmt und modern wird; Brahms erreicht nicht die Frische und Durchschlagskraft seiner Vorbilder. Der *A*dur-Serenade hat er absichtlich ein Kolorit der Dämmerung gegeben, indem er die Violinen ausschaltet und den Bratschen die Führung des Streichorchesters überläßt.

Von Brahms angeregt ist der Wiener R. Fuchs in seinen drei Serenaden in *D*dur, *C*dur und *E*moll. Auch R. Volkmann schlägt den gleichen Weg ein und nennt seine Suiten Serenaden; er beschränkt sich aufs Streichorchester, hält sich knapp und trifft damit ins Schwarze. Die neue deutsche Musik hat wenig aufzuweisen, das zugleich gediegen und volkstümlich eingänglich ist

[1] Vgl. Dr. Otto Kronseder, Franz Lachner, Sonderdruck aus Altbayer. Monatsschrift, Leipzig 1903. — Die letzte *D*moll Suite, als Nr. 7 bezeichnet obwohl es eigentlich die achte ist, fehlt merkwürdigerweise im Verzeichnis auch Kretzschmar erwähnt sie nicht.

wie die Serenaden Volkmanns; es ist ein Kunstzweig, der leider bald wieder abstarb. Von den drei Serenaden Volkmanns in *C*dur, *F*dur und *D*moll ist die letzte die beliebteste, in der ähnlich wie in Berlioz' Harold-Sinfonie dem Tutti ein Soloinstrument, hier nicht eine Bratsche, sondern ein Violoncell, gegenübergestellt ist.

Eine Spezialität begründete J. O. Grimm, der mit seinen drei Suiten in Kanonform (*C*dur, *G*dur und *G*moll) die kontrapunktische Kunst weiter treibt, als selbst die alten Vorbilder. Mit Erfolg schloß sich ihm an S. Jadassohn in seinen drei Serenaden, deren erste in *G*dur wie die Grimmschen Suiten in Kanonform durchgeführt ist. Die Methode ist gelegentlich wieder aufgenommen worden, unter anderen von dem Basler G. Haeser.

Serenaden, mehr oder weniger auf einen leichten Ton gestimmt, schrieben in neuerer Zeit F. Draeseke, Hans Huber, L. C. Wolf, W. Braunfels, Elisabeth Kuyper, Georg Schumann, Othmar Schoeck, Richard Strauß und Max Reger. Die Schöpfungen der beiden letztgenannten haben naturgemäß die Aufmerksamkeit stark auf sich gezogen; die Serenade für Blasinstrumente op. 7 von Strauß besteht nur in einem mozartisch angehauchten Andante; größer angelegt und unbestreitbar den interessantesten Schöpfungen aus neuer Zeit beizuzählen ist die Serenade *G*dur op. 95 von Max Reger (1906 erschienen). Es ist eine Nachtmusik von berückendem Klang, der erzeugt wird durch die eigenartige Besetzung des Orchesters, bestehend in zwei Streicherchören, von denen der eine stets mit Sordine spielt. Von Blechinstrumenten werden nur die weichen Hörner verwendet; die Harfe, stetig mitgeführt, wie im alten Orchester das Kontinuoinstrument, flicht ihrerseits weiche Töne ein. Die Darstellung ist episch breit, der beschauliche Ton eine Wohltat in unserer überreizten Zeit. Entzückend wirkt das zierliche Spiel zwischen dem gesanglichen Hauptthema und den neckischen Kontrapunkten im ersten Satz. Der zweite bietet eine Burleske mit ernstem Hintergrund; ein geniales kleines Stück. Die Chromatik, die hier besonders stark hervortritt, gibt den notwendigen Schatten und verbindet, durch das ganze Werk sich hindurchziehend, die einzelnen Sätze untereinander. Das Andante erstrahlt in Wohllaut; der ideenreichste Satz ist das Finale.

Ein anderes einschlägiges Werk betitelt Reger »Ballet-Suite« (*D*dur, op. 130, erschienen 1913). Es präsentiert sich als ein toller Scherz, wie in einem Hexenkessel brodelt's darin von bunten Effekten. Terzenketten, mit Vorliebe große Terzen, ziehen sich durch das Ganze und geben ihm ein fast exotisches Aussehen. »Colombine, Harlequin, Valse d'amour« sind die Sätze überschrieben; es sind

zarte Reize, aber auch viel Spott und Ironie darin. Außerdem schrieb Reger eine »romantische« (1912) und eine »Böcklin-Suite« (1913).

Von Rich. Strauß haben wir eine Suite aus der Jugendzeit des Komponisten, op. 4, *B*dur für 13 Blasinstrumente. Die Mannigfaltigkeit des Klanges verrät schon den späteren Meister der Orchestration; der bedeutendste Satz des etwas redseligen Werkes ist eine aus der Introduktion organisch hervorwachsende Fuge. Von neuesten Werken sind weiter zu erwähnen die groß angelegte, über den Rahmen der Gattung hinausgehende sinfonische Suite in *E*moll von E. N. v. Rezniczek, und die Suite op. 19 *Fis*moll von E. von Dohnanyi.

## Frankreich.

Berlioz hat in Frankreich als Instrumentalkomponist keine Schule begründet; nur sein Vorbild, Gesang in reichem Maße mit der Sinfonie zu verbinden, fand Nachfolge und führte wenigstens in einem Falle zu einem großen Erfolg, in Félicien Davids Sinfonie-Ode »Le Désert« (1844), die zugleich mit ihrer reichlichen Verwendung orientalischer Klänge die »exotische Musik« als eine besondere Richtung begründete. Später ließ David noch eine Sinfonie-Ode »Columbus« folgen. Weiter sind zu nennen von L. T. Lacombe die dramatischen Sinfonien »Manfred« (1847) und »Arva« (Die Ungarn, 1850); von Ernest Reyer »Le Selam« (1850); noch im Jahre 1859 schickte der junge Stipendiat G. Bizet von Rom aus eine Sinfonie-Ode »Vasco de Gama« nach Hause, ein Beweis, daß die Gattung in Paris im Ansehen sich erhielt.

In der klassischen Form nahm H. Onslow mit seinen vier Sinfonien, von denen die in *A*dur die bekannteste ist, einen Anlauf, in Frankreich eine der deutschen Romantik entsprechende Schule zu begründen. Es folgten zunächst aber nur kleinere Talente, die es über die akademischen Ehren nicht hinausbrachten, wie N. H. Reber (4 Sinfonien in *D*moll, *C*dur, *Es*moll und *G*dur)[1], Paul Lacombe (3 Sinfonien, *B*dur, *D*dur, *A*dur, Suite pastorale op. 31, Serenade für Flöte, Oboe und Streichorchester), A. Gédalge (2 Sinfonien und 1 Suite).

Zu selbständiger Bedeutung gelangte die Sinfonie erst durch das Eingreifen von Saint-Saëns und César Franck. Zeitlich ging Saint-Saëns voran, aber der Meister, der den Halt gab für die neue Bewegung, ist doch Franck, dessen *D*moll-Sinfonie eine originelle Schöpfung französischen Charakters ist. Franck ist in

[1] P. Scudo, Critique et Littérature musicale, 1850, p. 281 urteilt, Reber habe namentlich Lully, Rameau und Couperin studiert und nachgeahmt.

Lüttich geboren (1822); gewirkt aber hat er in Paris. Die französische Musik nährte sich zu allen Zeiten stark durch Zufluß aus den Nebenländern, aus Belgien, Italien, Elsaß-Lothringen und Deutschland. Franck ist eine mystische Natur, darin zeigt sich seine Herkunft. Mit seinem Hang zu mystischer Schwärmerei vermischt sich eigenartig französischer Sinn für elegante Form und Klarheit; durch die sonderbare Vermengung dieser Gegensätze, die kraft der starken künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten eine gewisse Einheit eingehen, erhalten seine Werke aparten Charakter. Franck kennt Bach, ist durch diesen beeinflußt, stark auch durch Liszt und Wagner. Von den letzteren übernimmt er eine freie Harmoniegestaltung, namentlich in der kühnen Behandlung der Dissonanz geht er noch über sie hinaus und wurde so zum Vater des Impressionismus, als den ihn Debussy und Genossen verehren.

Die *D* moll-Sinfonie, entstanden in den Jahren 1886—1888, ist nur dreisätzig; sie geht auf die ursprüngliche italienische Form zurück. Da es sich in der Geschichte der neuen Sinfonie geradezu tragisch ausnimmt, wie oft Komponisten von mittlerer Begabung nicht die Kraft finden, vier Sätze zu füllen, und wegen der hinkenden Gestalt ihr Werk von Anfang an verloren ist, muß man das Zurückgreifen auf die dreisätzige Form als einen glücklichen Gedanken preisen.

Ein charakteristisches Lento-Thema leitet die Sinfonie ernst und groß ein, verleiht ihr von Anfang an einen erhabenen Zug.




Es folgt ein Gegengesang, eine Kette von weichen Dissonanzen, mit denen das phantastisch ernste Wesen auftaucht, das die ganze Sinfonie durchzieht. Nie erscheint ein eigentlich heller Ton; Franck ist ein Zeitgenosse der pessimistischen Dichter Bourget, Zola, Flaubert, Daudet aus der Zeit nach dem Deutsch-Französischen Krieg, anderseits kann man sagen, seine Art erinnere an die alten nordischen Orgelmeister und an Brahms. Von letzterem unterscheidet er sich freilich scharf in einem Punkt, in der knappen Fassung der Themen. Auffallend dabei ist ihre Vokalität; fast ausnahmslos sind es leicht sangbare Gebilde. Das ist kein Fehler; die große instrumentale Entwicklung, die Bildung der Themen aus dem Reichtum der instrumentalen Möglichkeiten war ein großer Fortschritt; aber ein Sichbesinnen, eine gelegentliche

Rückkehr ist zu schätzen, weil sie vor völligem Sichverirren bewahrt.

Dieser Zug Francks zum Vokalen hängt mit dem allgemein romanischen Sinn für Gesang und für Form zusammen; der Formensinn zeigt sich auch in der Gestaltung im Großen. Dafür gibt gleich der Anfang ein Beispiel. Auf die Lento-Einleitung folgt die erste Exposition des Allegro, beide in *D*moll; beide werden sodann wiederholt in *F*moll; das ist gutes Einprägen und doch Abwechslung!

Im düster leidenschaftlichen Allegro ist die Arbeitsweise mehr kontrapunktisch, als in Haydnscher Weise motivisch entwickelnd; Franck war Organist, und in der Benutzung alter Mittel erinnert er an Brahms. Auf den Reichtum der Kontraste wurde schon im allgemeinen hingewiesen, besondere Bedeutung erlangt ein drittes Thema, das sich durch die ganze Sinfonie hindurchzieht. Es ist ein Synkopenmotiv, das verrät, daß Franck auch von Schumann noch angeregt worden ist. Der zweite Satz zeigt die sonderbaren Gegensätze in Francks Natur ganz besonders scharf, Kretzschmar deutet sie auf düstere Gegenwart und frohe Jugenderinnerung, jedenfalls ist es »ein Allegretto, wie wir keins daneben haben«. Das Finale verarbeitet namentlich Themen aus den vorausgehenden Sätzen; wenn Franck im allgemeinen nicht als ein Schüler oder Nachfolger Berlioz' bezeichnet werden kann, so zeigt sich in der konsequenten Anwendung des Berliozschen Gedankens der Idée fixe immerhin noch ein glücklicher Einfluß des genialen Begründers der modernen französischen Sinfonie[1].

Lange vor Franck hat C. Saint-Saëns die Sinfonie in Frankreich aufgenommen, und sein Verdienst um die Wiederbelebung der reinen Instrumentalkomposition in seinem Lande ist hoch einzuschätzen; seine Sinfonien haben auch lange vor derjenigen Francks weite Verbreitung gefunden; sie sind jedoch zu epigonenhaft, als daß sie in höherem Sinne die französische Schule repräsentierten, auch entstand Saint-Saëns' Hauptwerk nur wenige Jahre vor demjenigen Francks.

In der Jugendzeit schon hat Saint-Saëns eine Sinfonie ge-

---

[1] Eine ausführliche Analyse der *D*moll-Sinfonie bei Gustave Robert, La musique à Paris 1896/1897. Paris, Delagrave. — Näheres darüber auch bei Vincent d'Indy, César Franck. Paris 1908. — Beide zitieren J. Guy Ropartz, Symphonies modernes, extrait des Notations artistiques. Lemerre 1891. — Revue internationale de musique 1898. 15. Juin und 1. Août. — Vgl. auch die ausführliche Franck-Bibliographie bei O. Séré, Musiciens français d'aujourd'hui. Paris 1911.

schrieben in *Es*dur, 1855 erschienen, als op. 2 bezeichnet[1]; eine Sinfonie in *D*dur aus dem Jahre 1859 wurde nicht veröffentlicht, im gleichen Jahre 1859 folgte sodann die *A* moll-Sinfonie, op. 55 (erste Aufführung 1860, erschienen 1878). Es fehlt ihr die sinfonische Kraft, aber sie ist voll Esprit, klar und unterhaltend, ein gut französisches Werk in dem Sinne, daß es Wert zu haben beansprucht mehr durch die Feinheit der Form als die Tiefe der Gedanken.

Für die Philharmonie in London schrieb Saint-Saëns seine *C*moll-Sinfonie op. 78, dort aufgeführt am 19. Mai 1886. Feierlich monumental angelegt, bedeutet sie seine Hauptschöpfung auf dem Gebiet. Die Anregungen, die Mendelssohn und Schumann gegeben zur Aneinanderkettung der einzelnen Sätze, nimmt Saint-Saëns in der Weise geschickt auf, daß er das Ganze in zwei Teile zerlegt: erster Teil langsame Einleitung, Allegro und Adagio, zweiter Teil Scherzo, Maestoso-Überleitung und Finale. Mendelssohns Idee, alle vier Sätze nacheinander ohne Pause zu spielen, hat sich als wenig glücklich erwiesen; Saint-Saëns' Zweiteilung wirkt befriedigend.

In der Thematik tritt charakteristisch hervor ein starker Anklang an den gregorianischen Choral; für die Romanen bleibt dieser bis auf die neueste Zeit eine nährende Mutter. V. d'Indy meint geradezu, die Sinfonie sei, wie mehrere andere Werke Saint-Saëns, auf die Sequenz »Dies irae« basiert und in der Tat erinnert das Hauptmotiv:




mit welchem das Allegro beginnt und das in mannigfacher Umbildung die ganze Sinfonie durchzieht, stark an die Sequenz; durch das Vorherrschen des kleinen Terzintervalles im allgemeinen mutet die Thematik gregorianisch an.

Die Instrumentation ist bereichert durch Orgel und vierhändig gespieltes Klavier, die jedoch nur als Orchesterinstrumente verwendet werden, nicht solistisch konzertierend, und zwar mit vorzüglicher Wirkung. Das Klavier fügt dem Orchester namentlich im Scherzo eine neue Farbe bei: die Orgel schmiegt sich im allgemeinen dem Ensemble gut ein und tritt, organisch aus dem Ganzen hervorwachsend, im Adagio selbständig hervor. Das Klavier wird in neuester Zeit von den Franzosen vielfach im Orchester

[1] Vgl. Jean Bonnerot, C. Saint-Saëns. Paris, Durand. — Otto Neitzel, C. Saint-Saëns. 1898.

verwendet. Der Nation eigen ist das Instrumentationsgenie, auch Saint-Saëns ist es gegeben; prachtvolle Instrumentationswirkungen finden sich in seiner *C*moll-Sinfonie, eine solche sind gleich die tiefen Flötentöne am Anfang der langsamen Einleitung, welche insgesamt durch ihren Ausdruck von tiefer Melancholie vielleicht das Originellste von allem ist. Es sind Klagetöne, inspiriert wohl von orientalischer Musik. Alle Mittel der Instrumentationskunst, Verschmelzung wie Kontrast, wendet Saint-Saëns im glänzenden, aber stark äußerlichen Finale an.

Die Hauptthemen gehen durch die ganze Sinfonie hindurch; wie Franck wendet auch Saint-Saëns die Berliozsche Idée fixe mit feinem Verständnis, in geschickter Weiterbildung an; Saint-Saëns erweist sich durch die Verwertung des Variationsverfahrens, bei dem die Grundgedanken ihr Gesicht mannigfach verändern, als Schüler von Liszt.

Die tonale Anordnung ist scheinbar frei, aber doch geschickt berechnet, d'Indy meint treffend, die Sinfonie scheine einen Wettkampf eingehen zu wollen mit den Gesetzen der traditionellen tonalen Konstruktion, einen Wettkampf, den sie mit großer Beredsamkeit durchfechte. Damit ist die Sinfonie im allgemeinen gut charakterisiert; sie ist von glänzender Beredsamkeit.

Durch einen Unglücksfall ist ein selbständiges Talent, das viel versprach, Ernest Chausson, leider im besten Mannesalter dahingerafft worden. Wenn Franck ein mystisches Element in die Sinfonie hineintrug, so Chausson wieder das stolze der altfranzösischen Musik; etwas vom Ton Lullys, aus der Zeit des pathetischen Frankreichs Ludwigs XIV. lebt bei ihm wieder auf in seiner Sinfonie in *B*dur, op. 20, aus dem Jahre 1890. Sie beginnt, wie die Ouvertüre Lullys, mit einer feierlichen langsamen Einleitung, die wie bei dieser am Schlusse wiederkehrt. Wie die von Franck ist sie nur dreisätzig. Das erste Allegro vivo atmet typisch französische Beweglichkeit, gibt ein Pariser Bild; der zweite Satz »Très lent« ist schleichend, gedämpft, vornehm; es ist Halbdunkel, wie in den Malereien Marées, und kein von innen erregtes deutsches Adagio, sondern mehr nur eine einheitliche Farbenstimmung. Der Einfluß von Wagner ist unverkennbar; aber er ist ins Französische gewendet; er äußert sich ganz anders als z. B. bei Richard Strauß. Es wäre interessant, Franck mit Brahms, Chausson mit Strauß zu vergleichen, interessant um die Art zu erkennen, nicht um Werturteile zu formen.

Noch wieder auf andere Art sucht Vincent d'Indy der Sinfonie ein eigenes Gepräge zu geben; er lehnt sich an Land und

Volk von Frankreich an. Volkstümliche Weisen nähren seine Phantasie, die sich dadurch befruchtet. D'Indy hat eine hohe Kultur und reiche Bildung; es ist bekannt, daß er auch als Historiker, Theoretiker und Lehrer Hervorragendes leistet. Von Deutschland aus ist er mehr durch Schumann als durch Wagner beeinflußt, in Frankreich sind Berlioz und Franck seine Leitsterne. Wie die meisten Franzosen zeichnet er sich in der Instrumentation aus; charakteristisch ist seine Sinfonie in *G* dur, op. 25, aus dem Jahre 1886, sur un Chant montagnard français (aus den Cevennen) für Orchester und Piano (als Symphonie Cévenole bekannt geworden). Das Klavier ist reich verwendet, aber doch nicht als Solist, wie in einem Konzert, sondern als Orchesterinstrument und mit frappanten Wirkungen. Das Beste an der Sinfonie ist ihr eigener pastoraler Ton, der beständig festgehalten wird und dem es an Innigkeit nicht fehlt. Es sind nur drei Sätze, im ersten klingen die Hirtentöne weich und warm, im zweiten sentimental infolge starker Würzung durch Chromatik. Eine derbe Lustigkeit herrscht im Finale, man hört die Sabots der Montagnards klappern; überall ist die Arbeit ausgesucht fein, mit vielem Taktwechsel wird namentlich ein großes Raffinement in der Rhythmik entfaltet.

Vorausgegangen ist diesem als erste Sinfonie bezeichnetem Werk eine dreisätzige Programmsinfonie »Wallenstein«, op. 12; ein als zweite Sinfonie bezeichnetes Werk steht in *B* dur, op. 57. Eine Jugendsinfonie, betitelt »Jean Hunyade«, wurde nicht veröffentlicht[1].

Auch der bekannte Organist Ch. M. Widor hat zwei Sinfonien geschrieben, die in äußeren Zügen zeigen, daß ihr Komponist Bach kennt, und die, wie die Francksche, durch gesangliche Themen sich auszeichnen. Ungleich wertvoller als die erste leichtwiegende in *F* moll ist die zweite in *A* dur, op. 54, die namentlich im kleine Motive schumannesk frisch entwickelnden ersten Allegro und der originellen Burleske des zweiten Satzes bedeutendere Züge aufweist.

Als weitere moderne Sinfoniekomponisten sind zu nennen E. Lalo (*G* moll-Sinfonie, entstanden 1885/86), L. Boëllmann, P. Dukas (*C* dur-Sinfonie, 1896), Guy Ropartz, »Symphonie sur un choral breton«, H. Rabaud, Augustin Savard, Witkowski, Tournemire, Albéric Magnard (3 Sinfonien), F. L. Joncières mit einer Symphonie romantique und einer Chorsinfonie »La mer«; die Berliozsche Chorsinfonie hat in neuerer Zeit wieder aufgenommen A. Charpentier mit seinem Sinfonie-Drama »La vie du poète« (1893). Ein von den Deutschen viel behandeltes Thema

[1] Vgl. O. Séré, Musiciens d'aujourd'hui.

ergriff in neuester Zeit Albert Roussel in seiner viersätzigen Sinfonie »Le poème de la Forêt« (op. 7, entstanden 1904/05), später, im Jahre 1911, ließ er folgen »Evocations, trois esquisses symphoniques«[1].

Wie die französische Instrumentalmusik immer mehr oder weniger vom Theater abhängig war, wie selbst die Berliozschen Sinfonien im Zusammenhang stehen mit dem Ballett, so ist auch die neue Suite ganz natürlich aus der Theatermusik hervorgegangen. Ihren stärksten Antrieb hat sie erhalten durch den Erfolg, den G. Bizets Arlésienne-Suite davontrug. Diese ist bekanntlich nichts anderes als eine Zusammenstellung von Stücken, die der Komponist im Jahre 1872 zu Daudets Schauspiel »l'Arlésienne« schrieb. Sie wurde das Muster der volkstümlichen Suite schlechtweg. Ihre Kraft liegt im sicheren Sichanlehnen an alte Volksmusik, dann freilich auch im Geschmack und der Sicherheit, mit der die kleine Form behandelt ist; das Naturgut ist durch eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit hindurchgegangen; die plastisch anschauliche, phantasiereiche und feurige Musik packt den Laien wie den Kunstverständigen gleichermaßen. Die zweite Arlésienne-Suite wurde erst nach dem Tode Bizets (1875) veröffentlicht, desgleichen eine weitere Suite »Roma« (als »Souvenirs de Rome, Fantaisie symphonique«, 1869 bei Pasdeloup in Paris aufgeführt, 1880 erschienen), »Jeux d'enfants« waren ursprünglich vierhändige Klavierstücke; Bizet selbst hat vier davon instrumentiert und am 2. März 1873 durch das Orchester Colonne als »Petite suite d'orchestre« zur Aufführung bringen lassen.

Nach dem Vorbild Bizets haben auch andere Komponisten Theatermusik in Suitenform ins Konzert übergeführt, mit besonderem Erfolge L. Delibes mit seinen Balletten »Coppélia« (1870) und »Silvia« (1876) und den Stücken zu der Tanzszene aus Victor Hugos »Le roi s'amuse«, J. Massenet aus der Oper »Esclarmonde« (1882). Jedoch auch selbständig, als reine Konzertmusik erblühte die Suitenkomposition, freilich immer liebäugelnd mit dem Theater, indem die Titel von »Szenen« sprechen. So hat Massenet, der auf diesem Gebiete am fruchtbarsten war, geschrieben: Scènes Néapolitaines (1864), Scènes Hongroises (1871), Scènes dramatiques (1873), Scènes pittoresques (1874), Scènes alsaciennes (1881), außerdem I. suite d'orchestre (1865), ferner B. Godard Scènes poétiques. Die Stärke der Franzosen beruht darin, daß sie realistische, dramatisch belebte Vorwürfe wählen, die zur Darstellung durch die Musik

[1] O. Séré, Musiciens d'aujourd'hui.

sich eignen und sich nicht in unfruchtbare Spekulationen verlieren. Ein weiterer Vorzug ist ihr Stilgefühl, kraft dessen sie bei leichtem und volkstümlichem Gehalt doch immer eine vornehme Form zu wahren vermögen. In ihrer Art, die man freilich nur verstehen kann, wenn man Sinn hat für Eleganz, sind Massenet und Godard echte Meister. Als Beispiel seien die Scènes Hongroises des ersteren angeführt, die ein französisches Ungarisch sprechen, das des Naturalismus entbehrt, aber doch reizend prickelt und charmiert. Tiefe muß man in dieser französischen Suitenmusik nicht suchen; dafür ist sie von entzückender rhythmischer Feinnervigkeit und Farbenabtönung, Eigenschaften, die freilich nur bei subtilster Ausführung zur Geltung kommen.

F. Davids Spezialität der orientalischen Musik übertrug C. Saint-Saëns auf die Suite in seiner Suite Algérienne, op. 60 (1880); auch die archaisierende Suite, wie sie in Deutschland üblich war, hat Saint-Saëns in Frankreich eingeführt mit seinem opus 49 in *D*dur (geschrieben 1863, veröffentlicht 1877). Anschließend an diese sind zu erwähnen die Komponisten P. Lacombe, A. Gédalge, G. Pierné (2 Suiten, 1883), E. Guirand, Th. Dubois, M. Bourgault-Ducoudray. Hüben wie drüben blieben im übrigen Vorwürfe aus dem europäischen Süden beliebt, ein Hauptwerk sind die frischen temperamentvollen »Impressions d'Italie« von G. Charpentier (1890), weiter zu nennen die »Esquisses vénitiennes« von H. Maréchal, aus neuester Zeit: C. Ravel, »Rhapsodie espagnole« (1907), C. Perez, »Suite mursienne«, Tellier, »Sérénade espagnole«. Gelegentlich kommt auch der Norden daran, wie in der »Suite symphonique En Norvège« von A. Coquard (1910). Die letztgenannten Komponisten stehen zum Teil schon unter dem Einflusse des namentlich in der freien Behandlung der Harmonik sich offenbarenden Impressionismus, dessen Führer, Claude Debussy, ebenfalls interessante Beiträge geliefert hat in seinen drei Esquisses symphoniques, zusammengefaßt unter dem Titel »La mer« (1905) und den »Trois nocturnes« (1895), eine »troisième série« von drei Stücken betitelt Debussy als »Images« (1909). In neuester Zeit treten nationale Stoffe wieder in den Vordergrund; wie Debussy eine ganze Oper, so schrieb G. Fauré eine Suite zu Maeterlincks Drama »Pelléas et Mélisande« (1898); Jean Poueigh gab eine Ballettsuite heraus »Funn, d'après les contes de Georges d'Esparbès« (1909), Paul Ladmirault eine Suite bretonne (aus der dramatischen Legende »Myrdhin«, 1908)[1], R. Ducasse eine »Suite française«, 1909.

---

[1] O. Séré, a. a. O.

## Schweiz.

Die schweizerische Reformation der Zwingli und Calvin war der Musik feindlich, und durch ihre Einführung ist die Entwicklung der Musik in der Schweiz, die im 16. Jahrh. vielverheißend eingesetzt hatte, für Jahrhunderte unterbunden worden. Selbständige, reichere Produktion gab es fast nur noch in den katholischen Landesteilen; als Sinfoniekomponisten des 18. Jahrh. wären hier etwa zu nennen die beiden Luzerner F. J. L. Meyer von Schauensee und D. X. Stalder. Ganz erlosch freilich auch auf protestantischem Gebiet die musikalische Tätigkeit nicht; an der Sinfoniearbeit des 18. Jahrh. beteiligten sich mit bescheidenen Beiträgen Ch. Kachel in Basel, G. Fritz in Genf, der Neuenburger J. X. Lefèvre, der in Paris konzertierende Sinfonien schrieb[1]. Schweizerische Sinfoniekomponisten des 19. Jahrh. sind: X. Schnyder von Wartensee, G. W. Rauchenecker.

Neu erwachte die Kompositionstätigkeit erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh.; sie bemächtigte sich in den letzten Jahrzehnten auch der Sinfonie. Der Meister, der hier führend eingriff, ist Hans Huber. Seinen Studien nach ist er aus der Leipziger Schumann-Schule hervorgegangen, später übte namentlich Brahms starken Einfluß auf ihn aus, aber auch die Berlioz-Lisztsche Richtung, namentlich in ihrer modernen Verkörperung durch Richard Strauß, gab ihm starke Anregungen. Dabei regt sich bei ihm doch stark der Zug zum Heimatlichen, so daß man in seinen sieben Sinfonien den Anfang einer nationalen Richtung sehen kann. Eine Jugendsinfonie, »Tell« überschrieben (*D* moll, op. 63), zeigt wenigstens in ihrem Programm patriotische Tendenzen. Die zweite in *E* moll, op. 115, die Böcklin-Sinfonie (Erstaufführung schweiz. Tonkünstlerfest in Zürich, 1900) verdankt ihre Anregung dem großen schweizerischen Maler Böcklin; der Titel eines seiner Bilder sollte ursprünglich dem Werke als Motto vorausgeschickt werden »Sieh', es lacht die Au«. Sie darf, mit der siebenten in *D* moll, als das Hauptwerk Hubers angesprochen werden. Der erste Satz ist ein für den Komponisten typisches Allegro con fuoco, das die Ausführung nicht lebendig, nicht quecksilbern genug wiedergeben kann. Der Komponist vertritt den südländisch gefärbten Typus des Schweizerschlages, der mit seinem prickelnden Temperament sich stark unterscheidet von norddeutscher Art. Die thematische Entwicklung stützt sich, wie

---

[1] Einige nähere Angaben bei G. Becker, La musique en Suisse. Genève 1874.

in der Regel bei Huber, in Schumannscher Weise auf kurze Motive; die Art verrät seine Jugendliebe, entspricht aber auch seiner Eigenart. Das Hauptthema mit seinen weiten Dreiklangsfolgen




erinnert etwas an Brahms, dieses Klingenlassen im Akkord ist aber auch schweizerisch, gemahnt an Alphorn und Älplergesang. Der originellste Satz ist das sich anschließende funkelnde, sprühende Scherzo, in dem das Temperament des Komponisten brilliert. Das Finale deckt die Beziehungen zu Böcklin auf; über ein dem Hauptgedanken des ersten Satzes verwandtes Thema werden Variationen gebildet, deren Charakter durch Böcklinsche Bilder bestimmt ist; es lebt viel Grazie in diesen feinen Variationen, die, angeregt sichtlich durch Brahmssche Variationen, ein liebenswürdiges Gegenstück zu jenen monumentalen bilden.

Die dritte Sinfonie in *C* dur, op. 118 (Erstaufführung 9. Februar 1902 in Basel), trägt den Zusatz »heroische« und ist Rich. Strauß gewidmet. Daß es sich um einen schweizerischen Helden handelt, beweist das Hauptmotiv:



das dem Anfang des schweizerischen Nationalliedes »Der Ustig« von Ferd. Fürchtegott Huber entnommen ist und wieder älplerisch im Dreiklang sich ergeht. Der zweite Satz, ein Trauermarsch, bietet eine pompöse kirchliche Trauerfeier mit Anklängen an den gregorianischen Gesang; der dritte enthält, ebenfalls als Heimaterinnerung für den in der Stadt des Holbeinschen Totentanzes, in Basel wirkenden Komponisten, Variationen, die einen Totentanz darstellen, bei dem alle Stände und Lebensalter abgerufen werden. Das Finale schließt mit einer Apotheose des Helden mit Sopransolo und Orgel.

Eine vierte Sinfonie wird vom Komponisten als akademische bezeichnet (Erstaufführung Zürich 3. Februar 1919). Die fünfte Sinfonie *F* dur ist eine »romantische«, trägt den Titel »Der Geiger von Gmünd« und ist mit obligater Violine versehen (Erstaufführung in Basel, 11. Februar 1906, ungedruckt; Programm und Bericht in Schweiz. Musikzeitung 1906, S. 69). Die sechste in *A* dur (Erst-

aufführung Basel, 19. November 1911) ist vorwiegend heiter, knapp und frisch. Die letzte siebente in *D* moll wendet sich wieder, wie die erste, bestimmt dem Heimatland zu; sie ist als »schweizerische« bezeichnet und verwendet vielfach schweizerische Volksmelodien. An Tiefe der Durchbildung und Reife überragt sie die vorausgegangenen und bewahrt doch in alter Frische das eigenartige Orchesterkolorit, das Huber eigen (Erstauff. Basel 9. Juni 1917).

Ebenfalls eine schweizerische Sinfonie schrieb der Schüler und Nachfolger Hans Hubers als Direktor im Basler Konservatorium, Hermann Suter (*D* moll, Zürich, 16. März 1915). Während Huber mehr die temperamentvoll liebenswürdigen und heiteren Seiten des schweizerischen Nationalcharakters zur Geltung bringt, betont Suter mehr den Ernst und die Größe der Alpennatur und daneben die drollige, ausgelassene Lustigkeit der Bewohner der Berge. — Von weiteren schweizerischen Sinfonikern aus jüngster Zeit sind noch zu nennen: Fritz Brun, dessen *B* dur-Sinfonie in der schweizerischen Nationalausgabe veröffentlicht und vielfach beachtet wurde und Joseph Lauber, der mehrere Sinfonien und Suiten geschrieben hat und vorläufig als einziger die welsche Schweiz vertritt.

## Holland.

Wie das schweizerische, wenigstens das deutsch-schweizerische Musikleben in engem Zusammenhang steht mit dem deutschen, so auch das holländische. Eine Sinfonie des Komponisten der holländischen Nationalhymne, J. W. Wilms, ist in den 20er Jahren des 19. Jahrh. bei Peters in Leipzig erschienen, von den ihm nachfolgenden jüngeren Komponisten ist wohl der bedeutendste und hat am meisten Beachtung gefunden Rich. Hol (4 Sinfonien). Ihm reihen sich an J. Verhulst, Daniel de Lange (*C* dur und *D* dur-Sinfonie) und J. Röntgen. Diese wirkten bedeutsam in ihrem Heimatlande selbst; ebenfalls mit Sinfonien hervorgetreten ist Sam. de Lange, der in Stuttgart seine Lebensstellung gefunden. Von den drei Sinfonien von B. Zweers, dem jüngsten Vertreter großer holländischer Kunst, ist die dritte »An mein Vaterland« gerichtet und versucht eine Schilderung desselben; wir erkennen also, wie überall, so auch in der neuesten holländischen Sinfoniekomposition ein Aufleben nationaler Tendenzen, die Begründung von Heimatkunst.

## Belgien.

Belgien steht im 19. Jahrh. in nahen Beziehungen zu Frankreich, und man könnte die Sinfonien des bekannten Theoretikers F. J. Fétis, von H. J. Kufferath, von Ad. Samuel u. a. wohl

auch unter die französischen einreihen, wie man die älteren schweizerischen meist zusammen mit den deutschen nennt. Aber wie in der Schweiz in neuester Zeit eine heimatliche Schule sich geltend macht, so in Belgien bei den Vlamen. Begründer der Bewegung sind P. Benoit mit seiner Chorsinfonie »Die Schnitter«, H. Waelput, der vier Sinfonien geschrieben hat. Noch bewußter seinen Weg geht Jan Blokx mit seinem Symphonisch Dialuk »Allerseelen, Kerstmis, Paschen« (1881); heimatlich desgleichen ist die Orchesterphantasie »An de bourden van de Schelde« von E. X. Wambach, als das sinfonische Hauptwerk der Richtung jedoch sind die »Esquisses symphoniques d'après un poème d'Eddy Levis«, betitelt »La mer« von Paul Gilson anzusprechen (in Partitur erschienen 1892 bei Breitkopf & Härtel). Was den Schweizern die Berge sind, ist den Belgiern das Meer; Gilson gibt eine groß angelegte, impressionistische Schilderung davon. In ihren tonmalerischen Versuchen ist seine Sinfonie äußerst kühn, und dadurch geschichtlich bedeutungsvoll, daß sie ohne Zweifel auf F. Delius und verwandte Geister gewirkt hat. Der erste Satz trägt die Überschrift »Lever du soleil«; er malt mit Entwicklung eines einzigen Themas das Wogen, Leuchten, Schillern, Glitzern des Meeres. Der zweite Satz »Chant des matelots« ist urwüchsig und dabei harmonisch interessant, nur zu lang gedehnt. Beim dritten Satz »Crépuscule« vermutet man Einfluß der Russen; oder ist diese dämmernde Melancholie auch Eigentum der Vlamen? Jedenfalls fesselt sie in ihrer Originalität. Der vierte Satz »La Tempête« schildert nach Berliozschem Muster am Schluß den verwüstenden Sturm; unerhört realistisch wird das Heulen des Windes, das Brausen der Wellen nachgeahmt. Sogar die Rufe der Matrosen des untergehenden Schiffes hört man. Es ist ein Männerchor, der ein paar »Hohe« hineinwirft. Er ist jedoch ad libitum. Ebenfalls ad libitum sind ein Dutzend Saxhörner, die den Effekt verstärken sollen.

## Italien.

Die Italiener, die Begründer der Sinfonie und die ersten Führer auf ihrem Gebiete, haben sich der großen Entwicklung durch Haydn-Beethoven nicht angeschlossen; sie ließen die Pflege der höheren Instrumentalmusik im 19. Jahrh. vollständig fallen und traten für lange Zeit ganz in den Hintergrund. Ausnahmsweise schrieb wohl einer ihrer Opernkomponisten im 19. Jahrh. eine Sinfonie, so G. Pacini eine mit der Überschrift »Dante«; aber erst gegen Ende des Jahrhunderts macht sich das Bestreben geltend, an die große Entwicklung sich wieder anzuschließen; es geht

aus von G. Sgambati (*D*dur- und *Es*dur-Sinfonie) und G. Martucci (*D*moll, 1895 und *F*dur, 1904). Ihnen schließt sich an Enr. Bossi, der gleich seinen Vordermännern für erneute Vertiefung italienischer Spielkunst wirkt und auf unserem Gebiete eine Suite beigesteuert hat (Präludium, Fatum, Kermesse, op. 126).

Auch der Erneuerer des italienischen Oratoriums, L. Perosi, schrieb fünf Orchestersuiten. Andere folgten nach, wie in allen übrigen Ländern findet man auch hier die Neigung zu heimatlichen Vorwürfen; so schrieb A. Scontrino außer einer »Sinfonia romantica« eine »Sinfonia marinaresca«, L. Sinigaglia eine Suite Piemonte mit Verwendung piemontesischer Volksmelodien. Weiter traten mit Sinfonien hervor A. Franchetti, A. Zanella, F. Alfano (*E*dur- und Romantische Suite), G. Marinuzzi. Auch Mascagni schrieb eine Sinfonie.

## Spanien.

Spanien, im 15. und 16. Jahrh. ein führendes Land, ist später von der musikalischen Schaubühne vollständig abgetreten und spielt auch in der Geschichte der Sinfonie keine Rolle. Es seien immerhin die spanischen Sinfonien genannt, die F. Pedrell in seinem Katalog der musikalischen Bibliothek der Disputació von Barcelona aufführt: Bertran, eine Sinfonie mit Flöten und Trompeten aus dem Jahre 1798, die als gut geschrieben, graziös und genial charakterisiert wird, zwei von Antonio Guiu, eine mit obligater Orgel, eine von Carlos Quilmety und eine von Pedro Gabriel, komponiert 1858 und überschrieben »Isabelina«.

## England.

Wie im 18. Jahrh. steuert auch in der Zeit der Romantik England einige Beiträge zur Sinfonie bei. Als der Begründer einer englischen Schule gilt der von Schumann wegen seiner Najaden-Ouvertüre gelobte W. Sterndale Bennett, dessen *G*moll-Sinfonie auch in Deutschland gespielt wurde. Als seine Mitarbeiter treten auf den Plan G. A. Macfarren mit acht Sinfonien (deren erste aus dem Jahre 1834); die etwas jüngeren H. Parry (5 Sinfonien, Moderne Suite 1886, Suite für Streichorchester), Ch. V. Stanford mit sechs Sinfonien (I. *B*dur, 1876, III. *F*moll, »irische«, auch eine Serenade) und W. Shakespeare. Ein Führer der Neueren ist F. H. Cowen, dessen durch starkes Lokalkolorit ausgezeichnete »skandinavische Sinfonie« (III. in *C*moll) internationales Aufsehen erregte; er hat im ganzen sechs geschrieben. Als das Haupt der

Neuesten anzusehen ist Ed. Elgar, der mit zwei Sinfonien, der wertvolleren ersten in *As*dur (op. 55, 1908) und einer zweiten in *Es*dur (op. 63, 1911), auch mit einer Streicherserenade und zwei Orchestersuiten hervorgetreten ist. So wenig wie bei den anderen Nationen fehlen bei den Engländern Heimatklänge; sie sind wie in ihrer alten Suiten- und der Virginalmusik derb volkstümlich; so in der ersten Sinfonie von Elgar, der u. a. auch den Londoner Straßenlärm in einem besonderen Orchesterstück »Cockaigne« geschildert hat. A. L. Mackenzie veröffentlichte eine Suite »London day by day« (1902), G. Bantock eine solche mit dem Titel »Englische Szenen« (1906, eine andere »Russische Szenen«). Noch sind als Sinfoniekomponisten zu nennen: Ch. St. Macpherson (*C*dur, 1888), A. S. Sullivan (*E*dur), H. Hadley, dessen vierte Sinfonie das originelle Programm trägt »Nord, Ost, Süd, West«. Mit extremen Programmsinfonien traten hervor zwei Engländer, die jedoch hauptsächlich im Auslande wirkten, der in Deutschland lebende H. H. Pierson mit einem Werk »Macbeth« und Alf. Holmes, der sich 1864 in Paris niedergelassen hatte, mit »Jeanne d'Arc«, »Die Jugend Shakespeares«, »Die Belagerung von Paris«, »Karl XII.«, »Romeo und Julia«. Zu nennen ist endlich auch noch die fünfsätzige Komposition »Night« von A. Horvey.

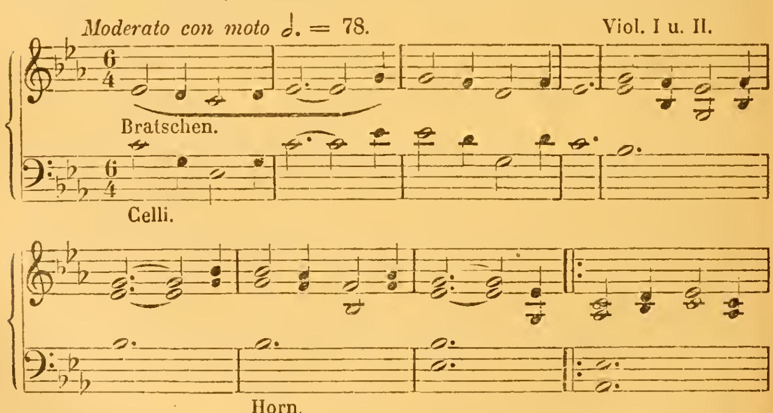
## Amerika.

In neuester Zeit versucht auch Amerika in den internationalen Sinfonie-Wettbewerb einzutreten; originelle Leistungen hat es bis jetzt nur auf dem Gebiet der Suite hervorgebracht. Der einzige Komponist, der als eigentlicher Amerikaner angesprochen werden darf, ist der New Yorker Mac Dowell; sein Hauptwerk, die an die Musik der Urbewohner Amerikas sich anschließende »Indianische Suite«, op. 48 (eine andere Suite op. 42). Ein wirklicher Amerikaner ist auch der Operettenkomponist R. de Koven, der mit einer Orchestersuite hervorgetreten ist; dagegen sind die Neuesten, die zur Sinfonie emporstiegen, geborene Europäer; der meistgenannte Ludwig Bonvin (*G*moll-Sinfonie), ein Schweizer aus Siders in Wallis, G. Strube (*C*moll- und *H*moll-Sinfonie) und F. A. Stork (*C*moll-Sinfonie) Deutsche. Eine selbständige Entwicklung der höheren Instrumentalkomposition in Amerika bleibt noch abzuwarten.

# Die nordischen Länder.

## Dänemark.

Früh haben die Dänen den Wert ihrer heimischen Volksmusik erkannt und gesucht die nationalen Weisen in höherer künstlerischer Form zu verwerten. Schon im 18. Jahrh. entstand das dänische Nationalsingspiel, begründet und gepflegt durch L. Aem. Kunzen, E. F. Weyse, Friedr. Kuhlau. Auf die Instrumentalmusik und speziell auf die Sinfonie übertragen wurde die nationale Bewegung durch Joh. Peter Emilius Hartmann (1805—1900). Ed. Grieg sagt von ihm: »Die Träume unserer nordischen Jugend haben ihm seit Menschenalter vorgeschwebt. Die besten tiefsten Gedanken, die eine ganze spätere Generation von mehr oder weniger bedeutenden Geistern bewegt haben, hat er zuerst in uns Widerhall finden lassen«[1]. Im Jahre 1832 gab Hartmann seine erste Sinfonie in *G*moll heraus, er widmete sie Spohr; 1848 folgte eine zweite in *E*dur. Der Meister jedoch, der die nordische Sinfonie zu internationaler Bedeutung erhob, ist Niels W. Gade. Seine in Deutschland mit Begeisterung aufgenommene Ouvertüre »Nachklänge aus Ossian« aus dem Jahre 1840 war der erste Weckruf für die große nationale Musik; 1842 schrieb Gade seine *C*moll-Sinfonie; am 1. März 1843 erlebte sie bei ihrer Erstaufführung im Gewandhaus zu Leipzig einen Triumph. Zwei Züge bestimmen ihren Charakter, dänische Melodik und balladenartige Heldenmotive. Eine jedenfalls ganz dem dänischen Volksgesang abgelauschte Melodie eröffnet die Sinfonie, sie bildet den Anfang der langsamen Einleitung.




[1] Nach Walter Niemann, Die Musik Skandinaviens, Lpz. 1906. S. 31. Die nachstehende Darstellung stützt sich in vielen Daten auf das Buch von Niemann.



Sie existierte schon vor der Sinfonie; Gade hatte sie komponiert zu einem Lied »König Waldemars Jagd« von Berggreen, veröffentlicht im Jahre 1840 in einer Sammlung von Melodien zu historischen Vaterlandsgedichten. In ihrem motivisch schlichten Aufbau ist sie ganz volkstümlich, im Ausdruck mild, weich, leicht elegisch. Sie entspricht vollständig der Beschreibung dänischer Volksmelodien, die W. Niemann mit folgenden Worten gibt: »Ihr Charakter ist lieblich, anmutig, meist hell oder nur sanft elegisch, doch nicht ‚streng und ernst‘, wie man manchmal in deutschen Büchern lesen kann. Aber auch über die heiteren Weisen ist allerdings meist der zarte Schleier einer ganz leisen Melancholie, die allen nordischen Weisen, mehr oder weniger innerlich vertieft, gemeinsam ist, gebreitet.« Am schönsten hat wohl Ph. Spitta die Melodien Gades charakterisiert, wenn er sagt, sie hätten etwas Zartes, Duftiges und doch Frisches an sich, wie betaute Rosen[1].

Charakteristisch für unsere Melodie ist, daß sie ihre volle Wirkung nur in ihrer primitiven zweistimmigen Fassung tut; man denkt dabei an die Charakterisierung der Volksweisen durch Herder als »Hornmelodien«; ich weiß nicht, ob solche Zweistimmigkeit dem dänischen Volkslied auch sonst eigen ist. In Umbildung spielt die Melodie auch im Allegro die Hauptrolle, in diesem kommt dann namentlich das heroische Element in nordisch balladenartiger Weise, nicht ohne Größe, zum Ausdruck; der eigne Reiz dänischer Melodik spricht weiter namentlich noch aus dem an dritter Stelle stehenden langsamen Satz, einem in milder Unbestimmtheit schwebenden Andante. Die beiden übrigen Sätze jedoch sind schwächer, schon dieses erste Werk zeigt, daß es schwer ist, eine Sinfonie einheitlich mit nationalem Volksgut zu füllen. Und im Verlauf hat Gade sein Bestes gegeben in Suiten, die er in den 70 ger Jahren nach dem Vorbild Deutschlands und Frankreichs aufnahm, namentlich in seinen Noveletten op. 53 für Streichinstrumente aus dem Jahre 1874. Er ließ noch folgen »Ein Sommertag auf dem Land«, fünf Orchesterstücke op. 55 (1879),

[1] Ph. Spitta, N. W. Gade in »Zur Musik« Berl. 1892.

Holbergiana, Orchestersuite op. 61 (1884), Noveletten für Streichinstrumente op. 58 (1886).

Von den Sinfonien Gades — er schrieb im ganzen acht — hat nur noch die knappgefaßte vierte in *B*dur (1850 entstanden) weitere Verbreitung gefunden. Von der zweiten in *E*dur op. 10 (Erstauff. in Leipzig 18. Jan. 1844) sagt R. Schumann: »Sie weicht von der ersten ab, ist weicher und leiser; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks«. Hier noch das Verzeichnis der übrigen mit dem Jahr der Erstaufführung: III. *A*moll op. 15 (1847), V. *D*moll op. 25 (mit Klavier, 1853), VI. *G*moll op. 32 (1857), VII. *F*dur op. 45 (1864), VIII. *H*moll op. 47 (1871).

An Gade schloß sich an Asger Hamerik mit reicher Produktion; seine Sinfonien, fünf an der Zahl, mit hochstrebenden Titeln wie »tragique«, »majestueuse« und ähnlichen veröffentlicht, vermochten jedoch nicht durchzudringen, eigener ist seine Nordische Suite *C*dur op. 22, in der Volksgut, wobei der Komponist entsprechend seinem allgemein gehaltenen Titel auch auf norwegischen und schwedischen Boden übergreift, geschickt und anziehend ins Orchester übertragen ist. Die am meisten charakteristischen Sätze sind ein altes schwedisches Volkslied:



und ein Springtanz:



Ebenfalls mit Sinfonien (3) und einer Tanzsuite hervorgetreten ist Emil Hartmann, der Sohn von J. P. E. Hartmann; je eine *D*moll-Sinfonie schrieben P. Heise, A. Winding, O. Malling; von Lange-Müller haben wir eine Sinfonie »Herbst« und eine Suite »Alhambra«, von V. Bendix die drei Sinfonien »Zur Höhe« *C*dur, »Sommerklänge aus Südrußland« *D*dur und *A*moll. Zu nennen sind ferner C. Glass, F. Henriques, A. Schiöler, L. und C. Nielsen, von dem letzteren eine *G*moll-Sinfonie op. 7 und die Programmsinfonie »Die vier Temperamente«.

## Norwegen.

In Norwegen hat J. Svendsen versucht, die Sinfonie nationalen Gepräges zu schaffen. Schon sein Lehrer, C. Arnold in Christiania, hat Sinfonien geschrieben, als Heimatkunst behandelte

sie jedoch erst Svendsen, zum ersten Male in seiner *D*dur-Sinfonie op. 4. Sie erhebt sich freilich nicht zu der Höhe des Gadeschen Hauptwerkes, und mehr noch als dieses kann sie heute nur noch ein historisches Interesse beanspruchen, der charaktervollste originellste Satz ist das an dritter Stelle stehende Allegretto scherzando. Weniger national gehalten ist die zweite Sinfonie Svendsens *B*dur op. 15.

Nicht in der Sinfonie, aber in der Suite brachte Edvard Grieg die norwegische Musik zu allgemeiner europäischer Anerkennung. Die beiden Peer-Gynt Suiten sind heute Allgemeingut der musikalischen Welt; bekanntlich wurde ihre Musik ursprünglich — ähnlich wie diejenige von Bizets »Arlésienne« — zu einem Bühnenstück geschrieben, zu Ibsens großem Drama Peer Gynt. Dieses behandelt einen nationalen Helden, und wenn auch in manchen Klavierstücken und einigen Liedern Griegs die norwegische Volksmusik drastischer hervortritt, so bildet sie doch auch in der Peer Gynt-Musik die Grundlage, ein Fluidum, das sie durchzieht und belebt. Die prägnante Rhythmik jedenfalls und manches in der Harmoniebehandlung geht auf sie zurück. Die norwegische Volksmusik steht weiter ab von der europäischen als die dänische und die schwedische, ihre Melodien fügen sich nicht unserm Tonsystem, und die Rhythmik hat man mit Recht als zackig bezeichnet. Eine eigentümliche Schwere lastet auf allem, über dem derb ausgelassenen Tanz sowohl als über der elegischen Klage. Das Verdienst Griegs besteht darin, daß er es verstanden hat, ähnlich wie Chopin mit der polnischen Nationalmusik, die seinige in die allgemein europäische überzuführen und dieser neue charakteristische Klänge zu geben. Er tut es mit einem hohen künstlerischen Formensinn; die knappen, runden Sätze unserer Suiten beweisen das zur Genüge; sie sind vollendete Kunstgebilde, denen doch der ursprüngliche Duft, die urchige Kraft der Heimat, aus der sie stammen, noch anhaftet.

Nicht an den packenden Ausdruck der Peer Gynt-Suiten heran reicht die Suite, die der Musik zu Sigurd Jörsalfar (von Björnson) entnommen ist; halb archaisierend, halb national, jedenfalls bedeutend ist eine weitere Suite mit dem Titel »Aus Holbergs Zeit«.

Eine frischzügige Sinfonie, die freilich nur stellenweise nationales Kolorit trägt und stark von R. Wagner beeinflußt ist, *D*moll op. 21, schrieb Christian Sinding. Er ließ eine zweite folgen, op. 83 *D*dur und eine Suite *F*dur Episodes chevaleresques. Eine ganze junge Schule, die freilich noch nicht die allgemeine Beach-

tung gefunden wie Svendsen, Grieg und Sinding, schließt sich an; alle die folgenden Komponisten sind mit Sinfonien hervorgetreten: Johannes Haarklou, Cath. Elling, Gerh. Schjelderup, Iven Holter (*F* dur op. 3), Ole Olsen *G* dur, Sigurd Lie (*A* moll 1903).

## Schweden.

In Schweden hat sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. ein bedeutenderes Musikleben entwickelt, das aber keine nationalen Züge aufwies, sondern eine Filiale des mitteleuropäischen blieb. So tragen auch die Sinfonien von J. M. Kraus (1756—1792), fünf an der Zahl, und von Per Frigel (1750—1842) keinen schwedischen Charakter; selbständige instrumentale Entwicklung setzt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. ein; ihr Begründer, Franz Berwald, war ein origineller Geist, der, obwohl von Männern wie Liszt und Bülow gelobt, außerhalb seines Landes fast gar nicht beachtet wurde. Seine aus dem Jahr 1843, also dem gleichen Jahr wie Gades *C* moll-Sinfonie, stammende »Symphonie sérieuse« in *G* moll hat im schwedischen Repertoire ihren ständigen Platz. Die aus dem Jahre 1845 datierende »Symphonie singulière« in *C* dur ist in der Tat eine ganz eigentümliche Schöpfung, sie trägt ihren Namen mit Recht. Durch die Kraft, mit der unbedeutende volkstümliche Motive sinfonisch entwickelt sind, durch die Kühnheit, mit der die Harmonie an Hand der volkstümlichen Melodien behandelt wird, behauptet sie eine Ausnahmestellung. Ähnlich knorrige Ursprünglichkeit findet sich nur noch bei den Russen, etwa bei Borodin.

Von den Modernen hebt W. Niemann Hugo Alfvén hervor als den »einzigen bedeutenden Sinfoniker der schwedischen Neuromantik« (*F* moll-Sinfonie 1897, *D* moll 1899). Zwischen diesen und Berwald sind noch einzufügen Albert Rubenson (*C* dur-Sinfonie 1857 und eine Orchestersuite), Ludwig Norman (3 Sinf.), Jos. Dente und Byström, aus der neueren und neuesten Zeit sind zu nennen Andreas Hallén (2 schwed. Rhapsodien), Tor Aulin (Suite Meister Olof), W. Peterson-Berger *B* dur-Sinfonie »Das Banner«), Gösta Geijer, Ruben Liljefors; aus dem Kranz von Komponistinnen, durch den sich Schweden auszeichnet, ist auch eine, E. Andrée, mit einer Sinfonie hervorgetreten.

## Finnland.

Finnland wird uns geschildert als das gelobte Land des Gesanges, das noch eine große musikalische Entwicklung verspricht. Wenn auch später als die skandinavischen Länder, so hat es doch schließ-

lich in neuester Zeit bedeutungsvoll sich bemerkbar gemacht mit großer nationaler Komposition, und hat mit Jean Sibelius ein bedeutendes Talent auf den Plan gebracht. Ihm voran ging Rob. Kajanus, auf unserm Gebiet mit einer Suite »Sommererinnerungen«. Von Sibelius haben wir vier Sinfonien (*E* moll 1899, *D* dur 1902, *C* dur und *A* moll), mehrere Suiten (Karelia, Scènes historiques op. 25 und 66). Gleich die erste Sinfonie in *E* moll prägt den heimatlichen Charakter scharf aus in phantastischem und schwermütigem Wesen. Es fehlt ihr an architektonischer Rundung; aber der Inhalt ist so vielfach originell in seiner Düsterheit und seinem unvermittelt wilden Auffahren, mit seinen eintönigen Unendlichkeitsgesängen und seiner dumpfen Lustigkeit, daß das Werk doch lebhaft interessieren muß. Weitere Beachtung hat bis jetzt namentlich die zweite Sinfonie gefunden, ferner kleinere Orchesterstücke, wie der finsterprächtige »Schwan von Tuonela«.

Schon bemüht sich auch ein zweiter Komponist des Landes um die Palme auf dem Gebiet der Sinfonie, Ernst Mielck, der 1897 mit seiner ersten finnischen Sinfonie in *F* moll op. 4 hervortrat und eine finnische Suite op. 10 folgen ließ.

## Böhmen.

Böhmen ist ein musikgesegnetes Land, aus dem zu allen Zeiten hervorragende Tonkünstler hervorgingen; der Sinn, eine national gefärbte Kunstmusik zu begründen, erwacht aber erst nach den achtundvierziger Jahren und hängt mit der politischen Tschechenbewegung zusammen. Im 18. Jahrhundert griff ein Böhme, Johann Stamitz, bedeutungsvoll in die Entwicklung der Sinfonie ein; neben ihm wäre eine ganze Reihe von Komponisten zu nennen, wie Mysliweczek, Maschek, Benda u. v. a.; aber sie alle beteiligten sich am Aufbau der Sinfonie im allgemeinen, nicht einer speziellen böhmischen Schule. Auch die Tonsetzer, die in ihrem Heimatland lebend, wirkten, lassen sich kaum merklich durch die böhmische Volksmusik beeinflussen, wie W. J. Tomaschek in seiner *Es* dur-Sinfonie, J. F. Kittl in seiner Jagdsinfonie (1840 im Leipziger Gewandhaus aufgeführt). Der Begründer der nationalen Richtung ist F. Smetana; wie anderswo tritt der Volkston zuerst in der Oper auf und greift erst später auf die Konzertmusik über. Im Jahre 1874 schrieb Smetana seine sinfonische Dichtung »Vyšehrad«, wie die Biographen erzählen, aus einem traurigen Grund: der taubgewordene Künstler wollte sich die Mittel verschaffen, ausländische Autoritäten der Ohrenheilkunde zu konsultieren. Es spricht für seine Größe, daß die niederdrückende Ursache nicht

schadete, der Künstler vielmehr in seinem »Vysehrad« den Grundstein legte zur nationalen Instrumentalmusik, ebenbürtig den originellen Opern, die den Ruhm Smetanas begründeten. Vysehrad ließ er fünf weitere sinfonische Dichtungen folgen, Vltava (Moldau), Sarka, Aus Böhmens Hain und Flur, Tabor und Blanik, die er unter dem Titel» Ma Vlast« (»Mein Heimatland«) zusammenfaßte und die eine Art großer nationaler Suite bilden. Die einzelnen Sätze geben Schilderungen teils von Land und Leuten, teils aus der Geschichte Böhmens, sind teils pastoral-idyllischen, teils heroischen Charakters. Die Bedeutung des Werkes liegt darin, daß Smetana es verstand, ähnlich wie Bizet und wie Grieg für ihre Gegenden, die sprudelnden Musikquellen seines Landes in echt künstlerischer Weise zu fassen und ihnen doch ihre ganze Frische und Ursprünglichkeit zu lassen. Die Volksmusik Böhmens ist melodisch reicher und gesanglicher als die stolze und aufgeregte der Provence, weicher, anmutiger und beweglicher als die harte Norwegens, daß sie trotzdem auch nicht der Kraft entbehrt, zeigt Smetana überraschend in den Stücken, die von den vorzeitlichen Helden Böhmens erzählen, wie »Vysehrad«, das sogar Verwandtschaft aufweist mit der reckenhaften Musik im ersten Satz von Gades *C*moll-Sinfonie, oder wie »Sarka«, das Amazonen verherrlicht mit naturwüchsiger, an Wildheit grenzender Kraft. Die Linienführung ist von einer Einfachheit und Schärfe, wie es ähnlich in der durch ihre Kompliziertheit sich auszeichnenden modernen Musik sich kaum wiederfindet; sie nimmt in der Musik Hodler voraus. Daneben steht blühende Melodik und sinnliche Klangschönheit, Heiteres und Verführerisches, wodurch der böhmische Musikschatz besonders ausgezeichnet ist, und was vor allem das Stück »Vltava« zu einem Liebling des europäischen Konzertpublikums gemacht hat. (Außerhalb Böhmens ist Smetana erst durch die Wiener Theater- und Musikausstellung im Jahre 1892 bekanntgeworden).

Es schien, daß das böhmische Nationalgut ganz besonders geeignet sei zu höherer künstlerischer Entwicklung, und in der Tat erstand auch in A. Dvořák ein Nachfolger Smetanas, der erfolgreich als Sinfoniker auftrat. Neben Brahms galt Dvořák lange Zeit als der bedeutendste Meister auf diesem Gebiet; aber während die Werke des erstern im Ansehen noch immer wachsen, werden die Sinfonien Dvořáks mehr und mehr zurückgestellt. Immerhin können Werke wie die *F*dur-Sinfonie Nr. 3 und die *E*moll-Sinfonie Nr. 5 noch immer sich sehen lassen, ihre Frische der Erfindung gibt ihnen unvergänglichen Wert. Diese beiden verraten, wenn auch in verschiedenartiger Weise, am meisten Heimatliebe. Die

in *F*dur ist durch und durch böhmisch, daneben zeigt sie in gutem Sinn den Einfluß Beethovens, der Komponist bemüht sich mit Erfolg, sinfonisch zu gestalten, während er in den andern noch zu nennenden Werken lässiger ist. Die fünfte Sinfonie in *E*moll hat Dvořák während seines Aufenthalts in Amerika, in den Jahren 1892—1895 geschrieben; er hat ihr Niggermelodien eingeflochten, die einen seltsamen Kontrast zu den böhmischen bilden, an welch letztern es auch in dieser Sinfonie »Aus der neuen Welt« übrigens nicht fehlt; aber sie nehmen sich in ihr aus wie Heimwehklänge.

Es ist interessant zu wissen, daß die *F*dur-Sinfonie, obwohl als Nr. 3 bezeichnet, eigentlich die erste war; sie wurde schon im Jahre 1875 komponiert und trug ursprünglich die Opuszahl 24; ähnlich wie Gade hat also auch Dvořák mit seinem ersten Einsatz sein Bestes geleistet. Die als Nr. I bezeichnete Sinfonie steht in *D*dur und trägt die Opuszahl 60; sie hat einen köstlich frischen volkstümlichen Anfang, eine Fülle origineller Themen, als Scherzo einen charakteristischen Furiant mit wechselndem Takt und scharfen Akzenten, vermag aber als Sinfonie nicht zu bestehen. Ebenso kaum die zwei weitern Nr. II *D*moll op. 70, ein monoton trüb gefärbtes Werk, und Nr. IV *G*dur op. 88 (1892 bei Novello in London erschienen), welch letzteres mehr suitenartig ist.

Ein echtes Talent war Dvořák und überall blüht bei ihm warme Musik hervor, glänzend hatte mit ihm die böhmische Schule eingesetzt. Der Nachwuchs kann, obwohl es ihm an Talent nicht fehlt, noch nicht als gleichbedeutend eingeschätzt werden. Zu nennen sind Zdenko Fibich (*Es*dur-Sinfonie), J. Suk (Sinfonie Asrael, Märchensuite); O. Nedbal (Suite mignonne), V. Nowak (Slowakische Suite, Serenade op. 36).

## Ungarn.

Seit langem, seit Vater Haydns Zeiten, spielt die ungarische Volksmusik als pikantes Reizmittel eine Rolle. Im 19. Jahrhundert sind auch ungarische Komponisten mit national gefärbten Sinfonien aufgetreten, so E. von Mihalovich, J. Major, Jenö Hubay, A. Siklos. Ein gewisses Aufsehen erregte die *D*moll-Sinfonie des in Berlin als Klaviervirtuose und Lehrer der Kgl. Hochschule wirkenden Ungarn E. von Dohnanyi, welche die ungarischen Mittel in neuer, geistreicher Weise verarbeitet. Das Werk scheint den Ausgangspunkt einer neuen ungarischen Schule abgeben zu können.

## Rußland.

Viel reicher als die böhmische entfaltete sich die russische Schule, die in neuester Zeit an die Spitze der Nationalen sich geschwungen. Die Russen sind im 19. Jahrhundert völlig neu ins Musikleben eingetreten; sie schließen sich noch mehr an die eigentliche Naturmusik an als die Böhmen und die Nordländer. Es ist überraschend, ja staunenerregend, wie aus naturalistischen Elementen eine reiche sinfonische Kunst sich entwickeln konnte. Freilich, mit der den Slawen eigenen Leichtigkeit haben sich die russischen Komponisten vielfach auch französische und deutsche Kunstart vollständig angeeignet, und so bietet die russische Musik ein überaus buntes Bild, indem in ihr alles zusammentrifft, manchmal sich verschmilzt, oft aber auch unvermittelt einander gegenübersteht.

In seinem modernen Nationalepos »Eugen Onegin« schildert Puschkin die Hauptgestalt, die Tatjana, als das Ideal eines russischen Mädchens folgendermaßen: »Trüb, schweigsam und wild, ein wunderlich Gemisch von Glut und Kälte«. Man könnte diese Worte auch auf die Musik anwenden. Trüb ist sie vielfach mit einer Intensität, wie es vordem in der Sinfonie kaum vorgekommen. Die Stücke von tiefer verschwimmender Melancholie sind vielleicht die allerbedeutendsten, wie z. B. das Andante der *H*moll-Sinfonie von Borodin oder ähnliches bei Tschaikowsky. Man bekommt den Eindruck des Unbegrenzten, Monotonen, Unentschlossenen; von traumhafter, willenloser Traurigkeit. Es ist die Poesie der Steppe.

Man könnte von dieser Musik wohl auch sagen, sie sei schweigsam; wild ist sie in den schnellen Sätzen, schon in ihren Themen, die oft nur rhythmisches Rohmaterial bieten, aber Rohmaterial von unerhörter Stoß- und Schlagkraft, von packender Wirkung!

Im allgemeinen liegt ein Hauptteil des Wertes der russischen Musik in den neuen ryhthmischen Anregungen, die sie gibt; die Berühmtheit des Fünfvierteltaktstückes in Tschaikowskys *H*moll-Sinfonie belegt das genügend; Vorbilder dafür finden sich unter den russischen Volksliedern.

Ebenfalls der Volksmusik entlehnt ist die Vorliebe für unendliches Variieren. Schon Beethoven verwendet die Art in der Pastoralsinfonie, wie wir gesehen, sie scheint das am meisten realistische Abbild der Natur selbst zu geben, das in der Musik möglich ist.

Wie die norwegischen widersetzen sich auch die russischen Melodien einer den Regeln der Harmonielehre entsprechenden mehr-

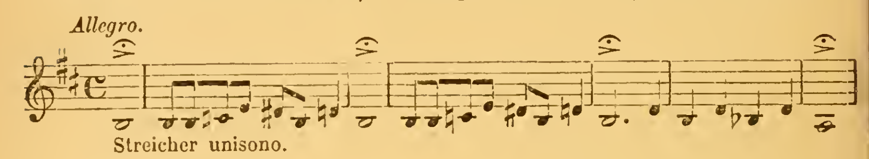
stimmigen Begleitung; besonders auffallend ist ein schroffer Wechsel von Dur und Moll. Angeregt durch die Eigenart ihrer Naturmusik sind die Russen am allerkühnsten vorgegangen in den Versuchen zur Gewinnung einer neuen Harmonik.

Wie überall ist auch in Rußland der heimische Stil zuerst in der Oper gepflegt worden; seine Väter sind M. Glinka und Al. S. Dargomyschski, die bereits in kleinern Werken auch auf die ochestrale Konzertkomposition übergriffen, der erstere mit seiner bekannten Phantasie »Kamarinskaja«, der letztere mit einer »Finnischen Phantasie«.

Eine neurussische Schule begründete Mili Balakirew; um ihn scharten sich Borodin, Mussorgski, César Cui und Rimsky-Korssakow. Der letztgenannte soll im Jahre 1865, damals als Seekadett auf einer Weltumseglung begriffen, die erste russische Sinfonie komponiert haben. Andere folgten nach; von Balakirew ist erst in jüngster Zeit eine Sinfonie in *C*dur hervorgezogen worden; am 2. Januar 1911 in Berlin aufgeführt, wurde sie als ein Werk von großem Zug und Inspiration von der deutschen Kritik gut aufgenommen. Rimsky-Korssakow vertritt in dem Kreis der Fünf die Programmusik; in der Eleganz der Form, in den feinen Künsten der Instrumentation, — dagegen freilich nicht in den Maßen, die oft sehr gedehnt sind, — lehnt er sich an die Franzosen an; als seine Hauptwerke sind zu nennen seine Sinfonie »Antar«, die Suiten »Sadko« und »Scheherazade«; namentlich die letztere wird auch außerhalb ihrer Heimat viel gespielt, sie fesselt durch Geist und blendet durch die Klangkünste ihrer Orchestration. Auch Cui ist ganz französisch gerichtet; er schrieb vier Orchestersuiten, von denen die Suite miniature besondere Beachtung fand.

Mussorgski, ein Naturalist, der heute als das große Genie der Schule gewertet wird, blieb hauptsächlich Vokalkomponist; auf dem Gebiet der Instrumentalmusik ragt hervor Alexander Borodin, dessen zwei Sinfonien zum orginellsten gehören was die russische Musik hervorgebracht hat. Die erste in *E*dur stammt aus dem Jahre 1880, die zweite in *H*moll wurde nach dem Tode des Komponisten (1887) von Rimsky-Korssakow und Glazounow herausgegeben (eine dritte in *A*dur blieb Torso und wurde von letzterem herausgegeben). In beiden Werken zeigt sich jene eigentümliche Kraft der Russen, das exotisch bizarre Material ihrer Volksmusik in künstlerische Form zu zwingen; sie sind durchaus russisch, geben Bilder von Land und Leuten, die den berühmten Schilderungen ihrer Dichter in nichts nachstehen. In der *Es*dur-Sinfonie ist der erste Satz der bedeutendste; er spiegelt drastisch jenes

»wunderliche Gemisch von Glut und Kälte«, den sonderbaren Wechsel von elegischem Sichgehenlassen und leidenschaftlicher Aufwallung. Nach Mitteilung von Wladimir Stassow, dem Biographen Borodins[1], handelt es sich in der *H*-moll-Sinfonie um eine Schilderung des Lebens und Treibens des alten russischen Helden Baysans (einer Art Minnesängers), was den halb heroischen, halb lyrischen Charakter des Werkes gut erklärt. Wie die Russen einen Helden auffassen, zeigt das Thema des ersten Satzes: Groß, weittragend, aber wild und unbestimmt; musikalisch gesprochen ein Durcheinander von Dur und Moll, von langen Halten und jähem Auffahren.




Das Scherzo bietet den Eindruck des Heranrückens aus weiter Ferne, wie man in der russischen Musik überhaupt oft das Gefühl eines unbegrenzten Horizontes, des Blicks in unabsehbare Weiten hat. Das ist ganz besonders der Fall im dritten Satz, einem Andante von jener elegischen Unendlichkeitsstimmung, wie man sie nur in der russischen Kunst findet.




Und unmittelbar daran anschließend, verknüpft mit einer jener rhythmisch brodelnden Überleitungen, die eine Spezialität Borodins

[1] Die russische Musik der letzten 25 Jahre. Europäischer Bote 1883.

sind, folgt ein Finale von ausgelassener Lust, mit quecksilbernen Fünfvierteltaktrhythmen, eine burleske Volksszene, wie sie in solcher Buntheit in der Sinfonie sich nicht wiederfindet. Hier die Themen:




Borodin war seines Berufes Professor der Medizin und komponierte nur im Nebenamt; er war ein wissenschaftlich gebildeter Mann, der mit Bewußtsein und Einsicht auf die Volksmusik sich stützte und so einheitliche und charaktervolle Kunstwerke schuf. Zu einer so bestimmt eingehaltenen Richtung brachte es leider nicht Peter Tschaikowsky, der ohne Zweifel noch reicher begabte Musiker, der zwar den großen europäischen Erfolg davongetragen, dessen Werke jedoch in ihrer Zwiespältigkeit zumeist nicht den befriedigenden Eindruck hervorrufen wie die Borodins. Es fehlte Tschaikowsky an tieferer Bildung, und da sein Weg nicht so einfach zu verfolgen war wie etwa für die Komponisten des 18. Jahrhunderts, und er zwischen zwei Kulturen hin und her schwankte, vermochte er sich nicht ganz harmonisch zu entwickeln. Er schrieb einmal an seine Freundin Frau von Meck (am 19. Febr. 1879): »Meiner Natur nach bin ich ein Sohn der Wildnis«[1]. Dabei hatte er einen starken Hang gerade zu dem feinsten, das es in der westeuropäischen Kultur gab, zu Mozart und zu den Franzosen. Die beiden Elemente in seinen Werken zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen ist ihm nicht, oder wenigstens nicht immer geglückt; auch war er oft nicht streng genug gegen sich selbst.

Tschaikowsky hing mit Wärme an seinem Vaterland und es scheint, daß er von Anfang an der nationalen Richtung sich ganz

---

[1] Modeste Tschaikowsky, Das Leben Peter Ilyitsch Tschaikowskys. Moskau-Leipzig 1903.

zuwenden wollte; daß er aber, es ist traurig zu sagen, durch die vernichtenden Kritiken, die in Rußland selbst unausgesetzt über seine Werke veröffentlicht wurden — man lese z. B., was C. Cui über die zweite Sinfonie schrieb[1]! — davon abgedrängt wurde.

Die erste Sinfonie in *G* moll ist im Jahre 1866 entstanden, während der Komponist unter einer furchtbaren nervösen Depression litt, die ihn dem Wahnsinn nahebrachte. Sie ist bekanntgeworden unter dem Namen »Winterträume«; den einzelnen Sätzen sind in russischer Sprache Überschriften vorgesetzt; beim ersten heißts »Träumerei auf winterlicher Fahrt«, beim zweiten »Rauhes Land, Nebelland«. Wenn sie auch etwas dürftig sich ausnehmen, so haben diese beiden Sätze doch Charakter, und das Finale bringt nach einem einleitenden Andante lugubre eine packende Steigerung, geht nachher allerdings in Trivialität über. Biographisch und historisch erweckt dieses Debut in ausgeprägter Heimatkunst entschiedenes Interesse. Bei der Erstaufführung in Petersburg 1867 machte die Sinfonie Fiasko, nach einer spätern Umarbeitung ist sie 1875 gedruckt worden.

Die zweite Sinfonie in *C* dur wurde am 17. Jan. 1873 vollendet, am 26. Jan. in Moskau aufgeführt; an der im ganzen schwachen Arbeit interessieren nur noch die Themen, kleinrussische Volkslieder. Das Finale bietet Variationen russischer Art. Die dritte Sinfonie in *D* dur op. 29 wurde am 7. Nov. 1875 in Moskau zum erstenmal aufgeführt. Sie hat fünf Sätze, der zweite besteht in einem graziösen langsamen Walzer, für welche Form der Komponist später eine besondere Vorliebe zeigte, der dritte, Andante elegiaco, ist eine echt russische, zarte und fein instrumentierte Elegie:




das rohe Finale entbehrt nicht interessanter Züge. Seiner vierten Sinfonie in *F* moll op. 36 hat Tschaikowsky selbst größere Bedeutung zugeschrieben; er teilt in einem Brief an Frau Meck ein ausführliches Programm dazu mit[2]. Wie die meisten Komponisten ist er heimlicher Anhänger der Programmusik; er schreibt an die gleiche: »Da für uns beide eine bloße Tonspielerei noch lange

[1] M. Tschaikowskys Biographie.
[2] Ebenda I. S. 469 ff.

keine Musik ist, so ist von unserm Standpunkt aus eine jede Musik Programmusik«[1].

Die *F*moll-Sinfonie wurde am 10. Febr. 1878 in Moskau zum erstenmal gespielt.

Den Ruhm des Sinfonikers Tschaikowsky machen namentlich seine beiden letzten Sinfonien aus, die allein allgemein bekannt geworden sind, die fünfte in *E*moll op. 64 (1888) und namentlich die sechste in *H*moll »Pathétique« op. 74 (1893). Wie in der fünften die charaktervolle Melodie, die sie als ein feierliches Motto eröffnet, durch das Ganze sich hindurchzieht und schließlich, aus Moll nach Dur gewendet, zum Ende führt, das entbehrt nicht der Größe; daneben stehen in der Valse und im Andante Süßlichkeiten, die nicht damit harmonieren wollen und schwer zu ertragen sind.

In der *H*moll-Sinfonie ist der berühmteste Satz der zweite mit seinem Fünfvierteltakt, ein in Erfindung und Durchführung echt russisches, ein charakteristisches, wertvolles Stück. Echt sind auch die Elegien, die vom Anfang bis zu dem schließenden Adagio lamentoso durch das ganze Werk hindurchgehen und ihm Tiefe geben. Unvermittelt steht dem gegenüber das beinahe berliozartig glänzend hingesetzte Scherzo. Es sind auch Längen vorhanden; das Ganze erreicht nicht die zwingende Einheitlichkeit einer Brahmsschen, selbst nicht einer Borodinschen Sinfonie; aber mit ihrer Urwüchsigkeit und ihren vielen kunstvollen Zügen muß man die Sinfonie zu den bedeutendsten der Neuzeit zählen.

Eine siebente Sinfonie gehört der Programmusik an: Manfred op. 58; sie wurde am 11. März 1886 in Moskau zum erstenmal aufgeführt. Das Programm war von Balakirew entworfen; er hatte es zuerst Berlioz angeboten und nachdem dieser die Komposition abgelehnt, Tschaikowsky übergeben. Eine Idée fixe dient als leitender Gedanke.

Erfolgreich hat Tschaikowsky auch die Suite gepflegt, hier noch das Verzeichnis seiner einschlägigen Werke: Serenade für Streichinstrumente op. 48, I. Suite op. 43, 1879; II. op. 53, 1884; III. op. 55, 1885; IV. Mozartiana op. 61, 1887; V. Stücke aus dem Ballett »Dornröschen« op. 66, 1890; VI. aus dem Ballett »Nußknacker«. Das Ballett Nußknacker entnimmt die Handlung dem bekannten Märchen von E. Th. A. Hoffmann, welcher phantastische Dichter auch dem Deutschen Sekles die Anregung zu einer Suite gegeben.

Als der Führer in der neuesten Sinfoniekomposition der Russen ist der Direktor des Petersburger Konservatoriums Glazounow

---

[1] Ebenda II. S. 21.

anzusehen, der bereits mit acht Sinfonien hervorgetreten ist. Man darf ihn vor allem als ein reiches melodisches Talent ansprechen; die Sicherheit und Glätte seines Satzes erinnert an Mendelssohn, an Tiefe und Originalität steht er jedoch hinter seinen Vorläufern zurück. Er verwendet auch russische Nationalweisen; er vermeidet Rohheiten, frisiert aber oft zu sehr; er erzählt Dorfgeschichten im Stil Auerbachs. Doch ist seine Kunst noch zu neu, als daß man endgültig darüber urteilen dürfte. Direkt an Mendelssohn erinnert der $^6/_8$-Takt der ersten Sinfonie in *E* dur op. 5 (seinem Lehrer Rimsky-Korssakow gewidmet). Sie hat ein köstliches Scherzo und ein russisches frisches Variationenfinale über ein »Thème polonais«. Schöne Variationen finden sich auch in spätern Sinfonien, hervorgehoben seien die des Andante in der sechsten in *C* moll op. 58 aus dem Jahr 1897. Die zweite in *Fis* moll op. 16 (1886) ist Franz Liszt gewidmet, die dritte in *D* dur op. 33 (1890) Tschaikowsky. Hier noch das Verzeichnis der übrigen: IV. *Es* dur op. 48 1894, V. *B* dur op. 55 1896; VII. *F* dur op. 77 1901; VIII. *Es* dur op. 83.

Ähnlich fruchtbar ist Glazounow auf dem Gebiet der Suite, wo er folgende fünf Werke geschaffen hat: op. 9, op 46, betitelt »Chopiniana«, op. 52 »Scènes de ballet«, op. 57 aus dem Ballett »Raymonda«, op. 79 »Aus dem Mittelalter«.

Unter den Neuesten hat namentlich A. Skriabin durch die Kühnheit seiner harmonischen Gestaltung Aufsehen erregt, er hat drei Sinfonien veröffentlicht: *E* dur op. 26 mit Schlußchor »An die Kunst«, *C* moll op. 29, *C* dur op. 43 »Le divin poème«. Besonders beachtet wurde auch die *D* moll-Sinfonie von Sergei Rachmaninow.

Um diese bekanntesten Namen gruppieren sich noch eine große Anzahl, von der wenigstens noch eine Liste mit den Hauptwerken gegeben sei. Der ältern Generation gehören an M. Iwanow (Sinfonie »Die Mainacht«, Suite champêtre), A. St. Arensky (*H* moll-Sinf. op. 4 und *A* dur op. 22), G. L. Catoire (*C* moll op. 7), W. Kalinnikow (*G* moll-Sinf. Wien 1898, *A* dur-Suite), F. Blumenfeld (*C* moll-Sinf. op. 39 »Dem Andenken der Toten«), S. Tanéjew (4 Sinfonien, I. *C* moll (1892). Tanéjew in Moskau trat für eine allgemein orientierte, nicht an die Volksmusik sich anklammernde Auffassung ein, worin ihm u. a. namentlich Skriabin folgte[1].

Von der neuern Generation sind zu nennen R. Glière (*Es* dur-Sinf. op. 8, *C* dur op. 25), W. Zolotarew (Sinf. op. 8). B. Kala-

[1] Näheres bei O. v. Riesemann, Russische Sinfonien. Die Musik, Jahrg. 1906/07.

fati (Sinf. *A*moll op. 12), M. Steinberg (op. 3 *D*dur und op. 8); Alex. Nik. Schäfer (2 Sinf., 3 Suiten), W. A. Senilow (*D*dur-Sinf.).

Als Pole nimmt eine Sonderstellung ein Sigismund Stojowski, der mit seiner Suite in *Es*dur op. 9 und seiner *D*moll-Sinfonie op. 21 (1898 in Leipzig prämiert) vielleicht eine polnische Schule der Orchesterkomposition inauguriert. Er hat übrigens schon Vorläufer gehabt; anzuführen ist namentlich die *H*moll-Sinfonie des bekannten Klaviervirtuosen J. Paderewski, die bereits nationale Farbe trägt.

---

Überblicken wir zum Schluß noch die gegenwärtige Produktion, so ist zu sagen, daß sie große Ausdehnung und große Mannigfaltigkeit gewonnen hat, ferner daß die Formen stark ineinander übergehen und sich miteinander vermischen; man kann nicht mehr streng scheiden zwischen klassischer Sinfonie, Programmsinfonie, Suite und Programmsuite. Neu ist die große geographische Ausdehnung, und überraschend, daß ein Land, das früher ganz zurückstand, wie Rußland, eine Art Übergewicht gewonnen hat. Dieses ist freilich nicht so weit gediehen, daß hier nun allgemein anerkannte Führer aufgetreten wären, die den Weg für alle Komponisten in allen Ländern gewiesen hätten, wie es in der klassischen und der romantischen Epoche der Fall war. An solchen Führern fehlt es vielmehr gegenwärtig vollständig; da aber die Sinfonie, trotzdem man ihr so vielmal schon die Lebensfähigkeit abgestritten, noch immer frisch und triebkräftig sich erweist, so werden auch die Führer wieder erstehen, und die Nationen, die eine Zeitlang jede für sich ihren Weg gegangen sind, werden sich wieder in der Anerkennung großer Meister einigen.

---



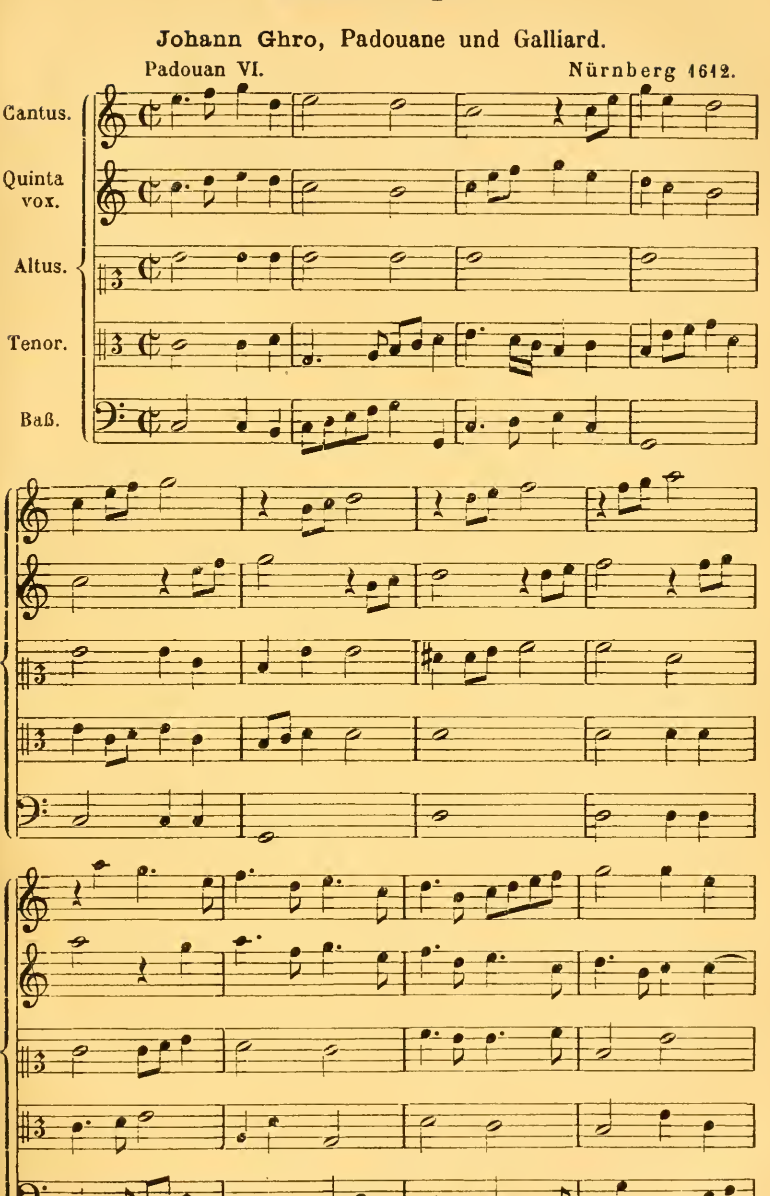
Anhang

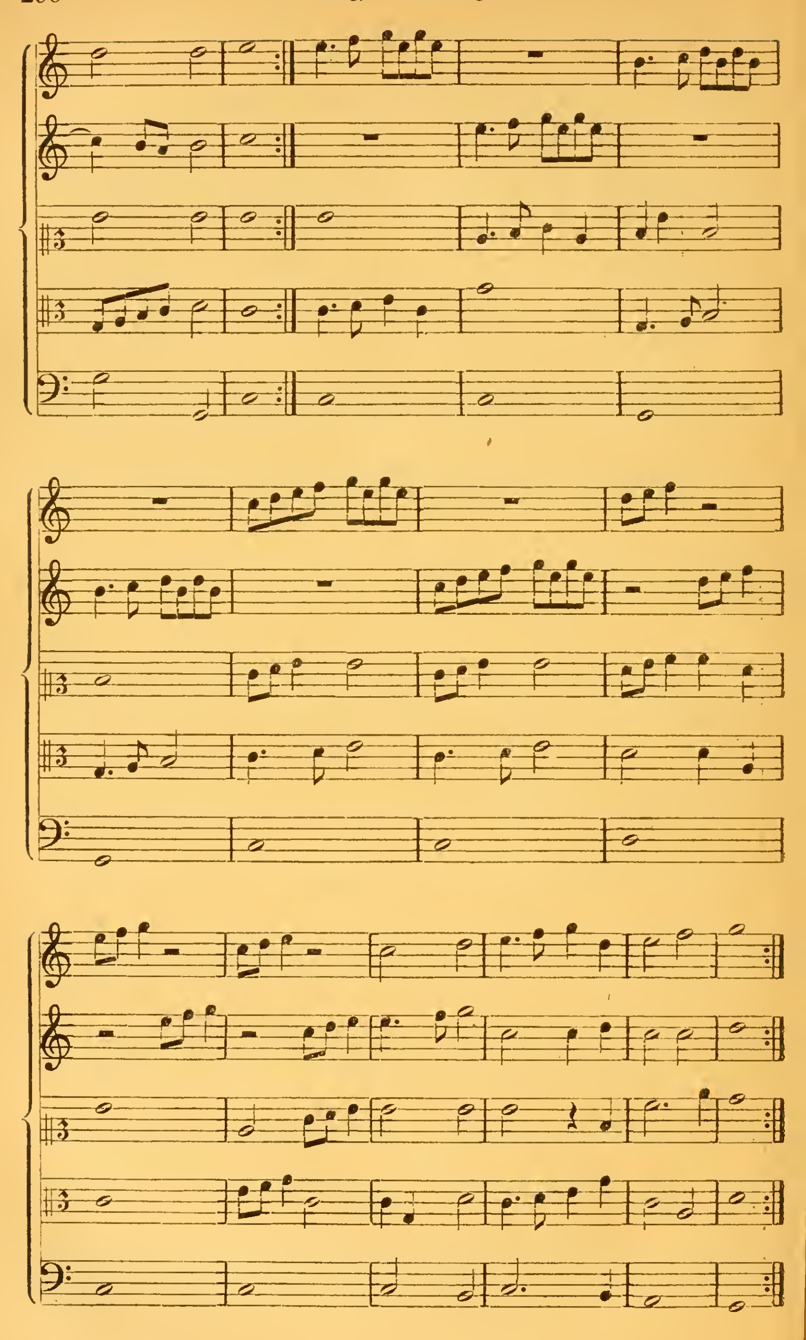
# Musikbeilagen



# Musikbeilagen.

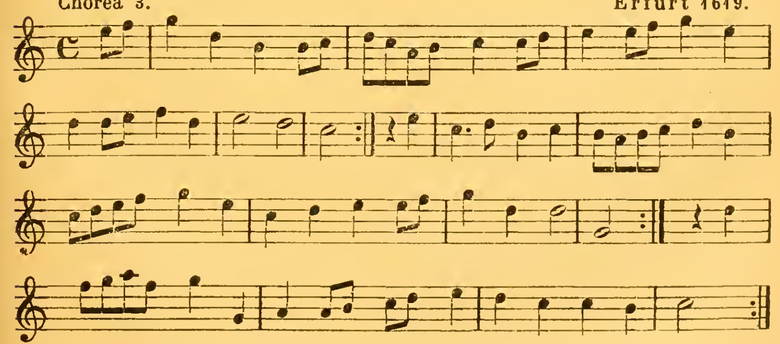
## Johann Ghro, Padouane und Galliard.



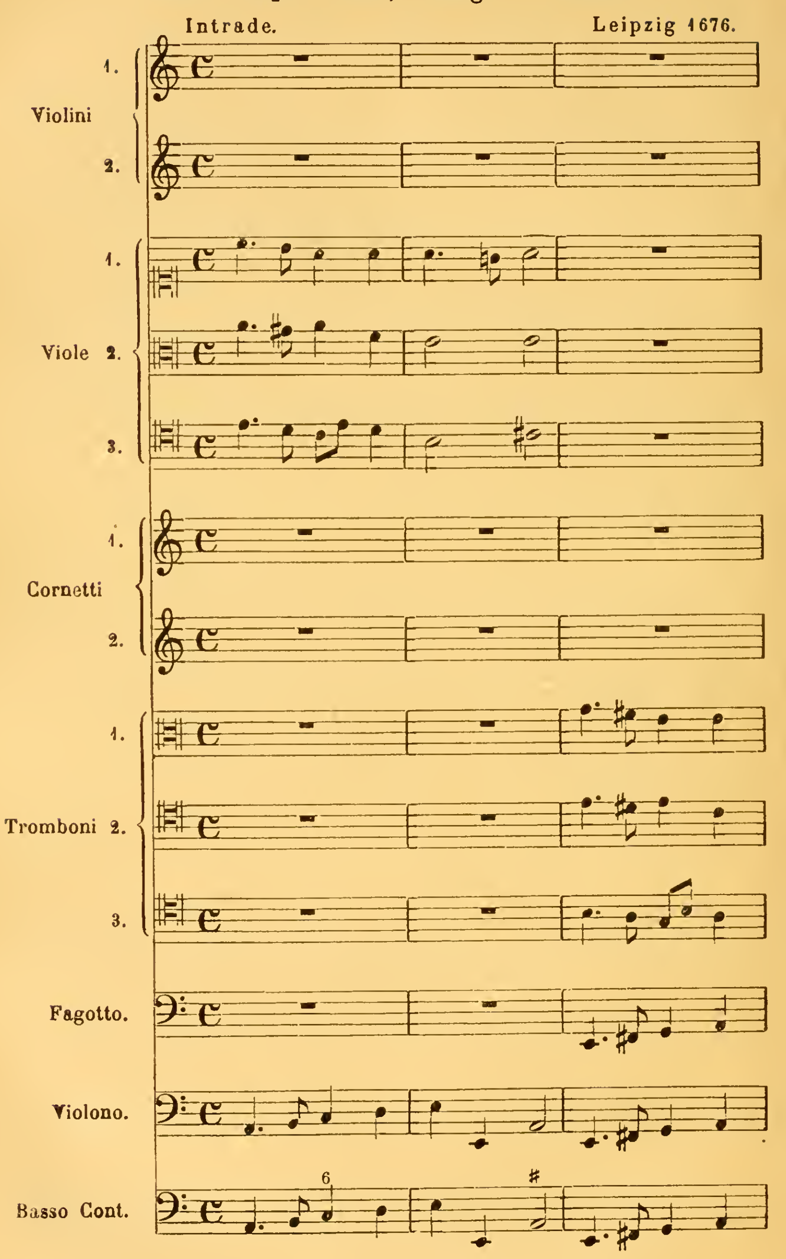


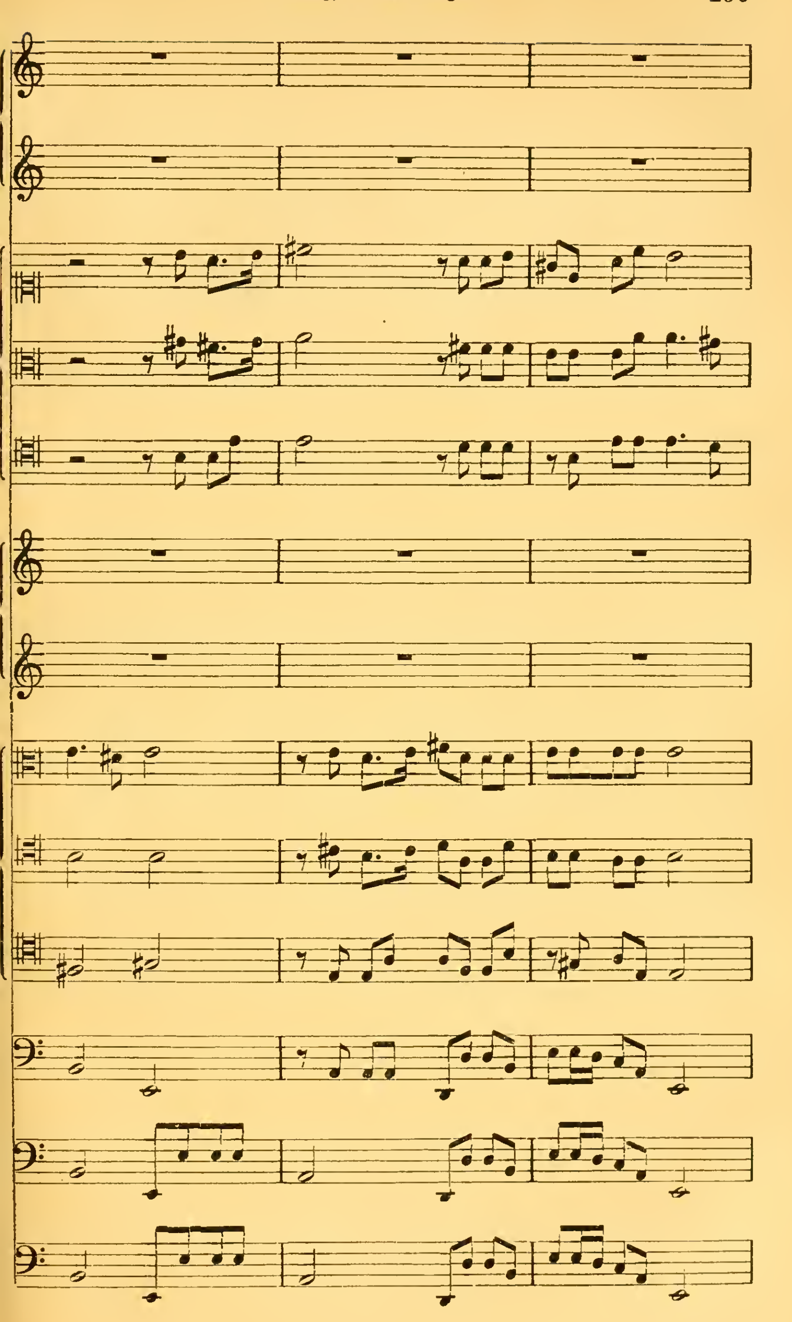
**J. Christenius, Omnigeni.**

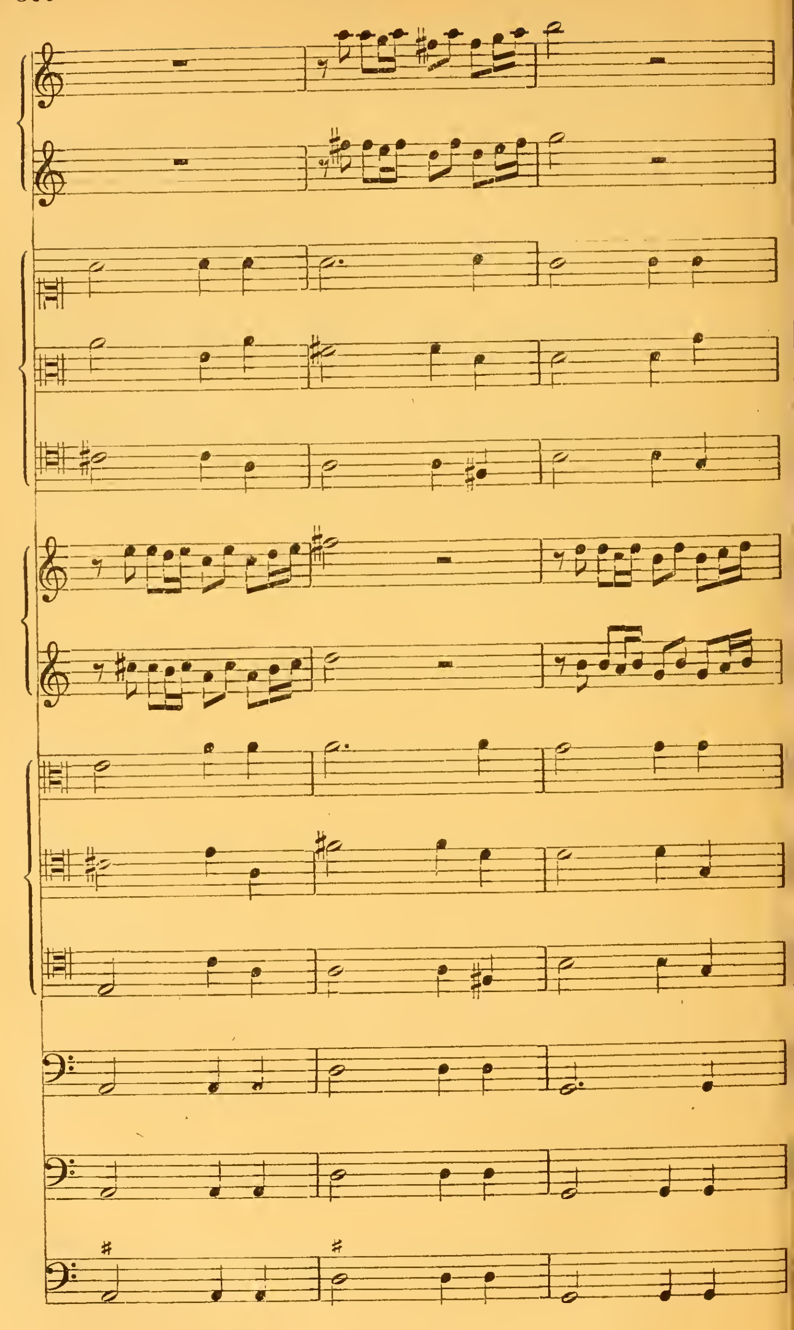
Chorea 3. Erfurt 1619.

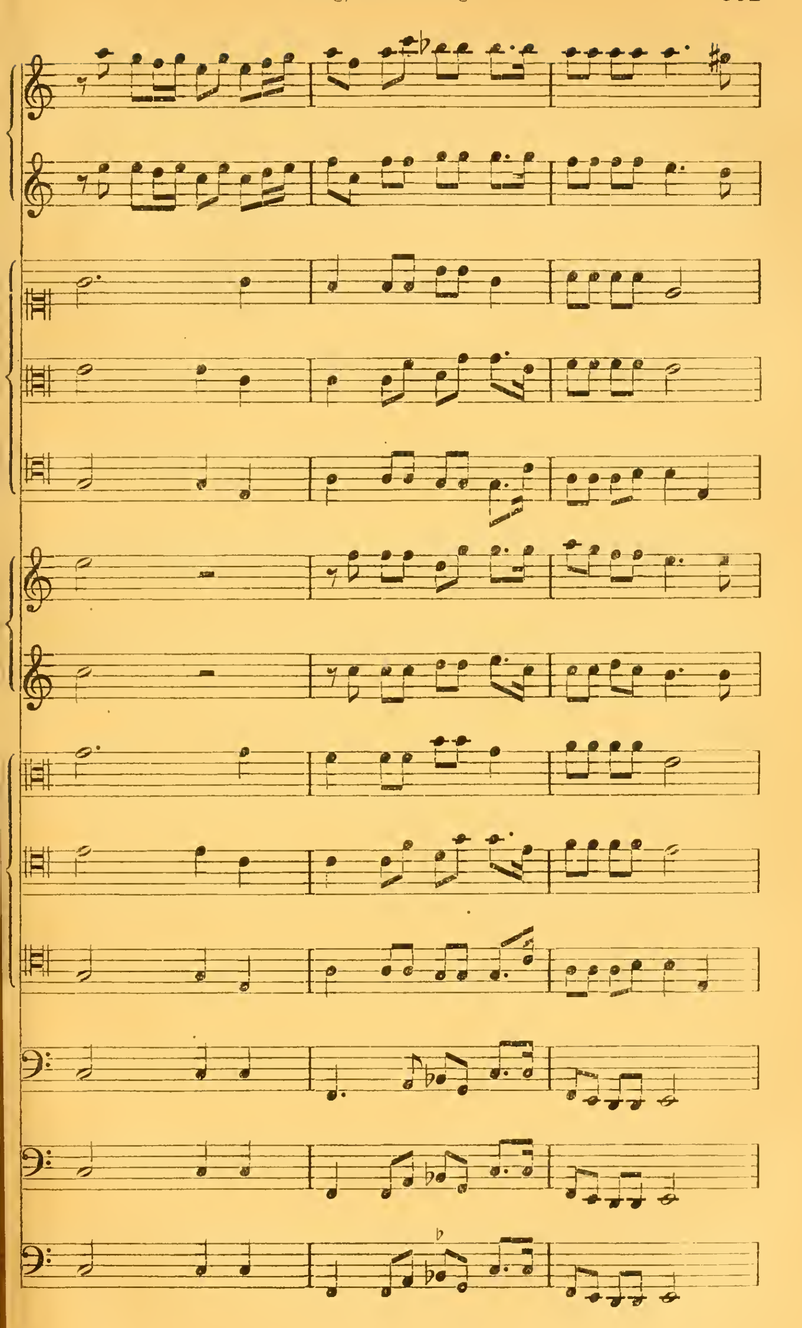


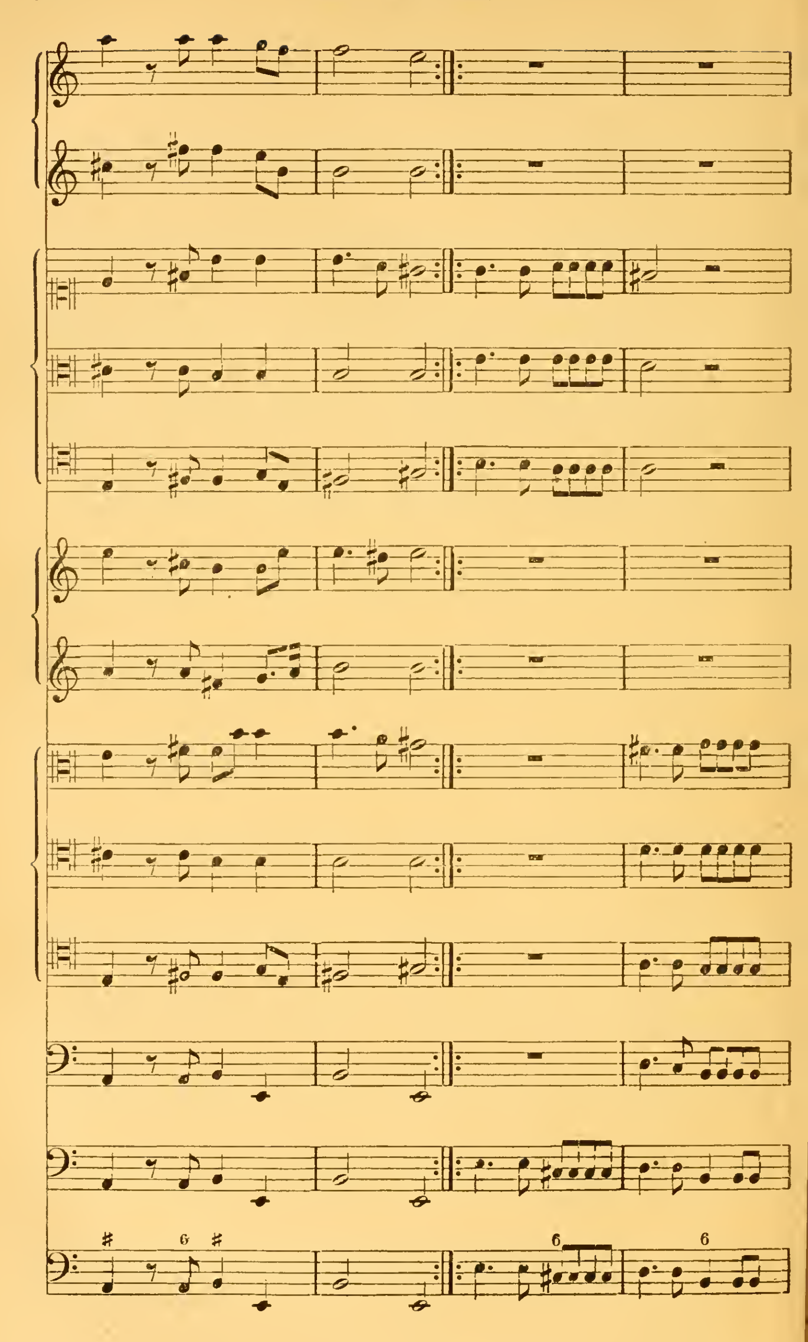
## Johann Caspar Horn, Parergon musicum.

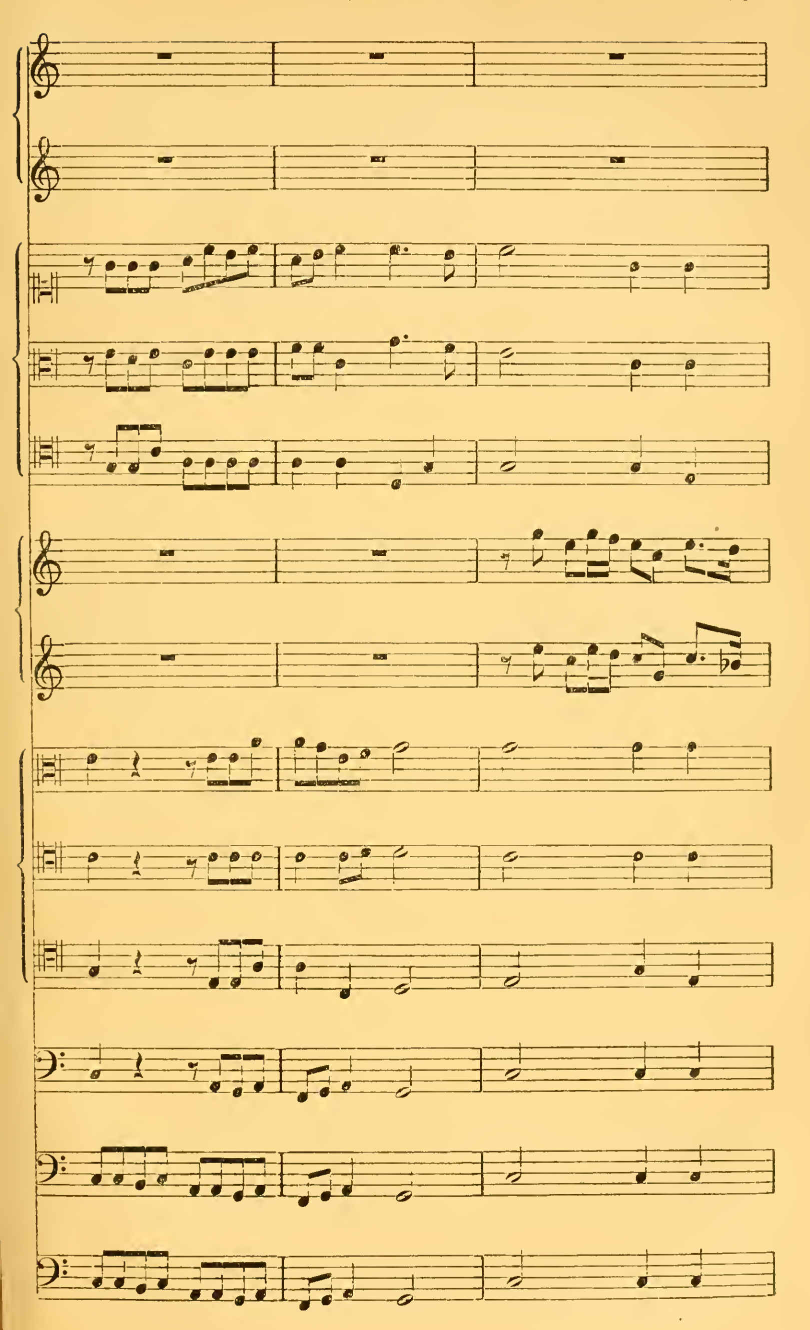




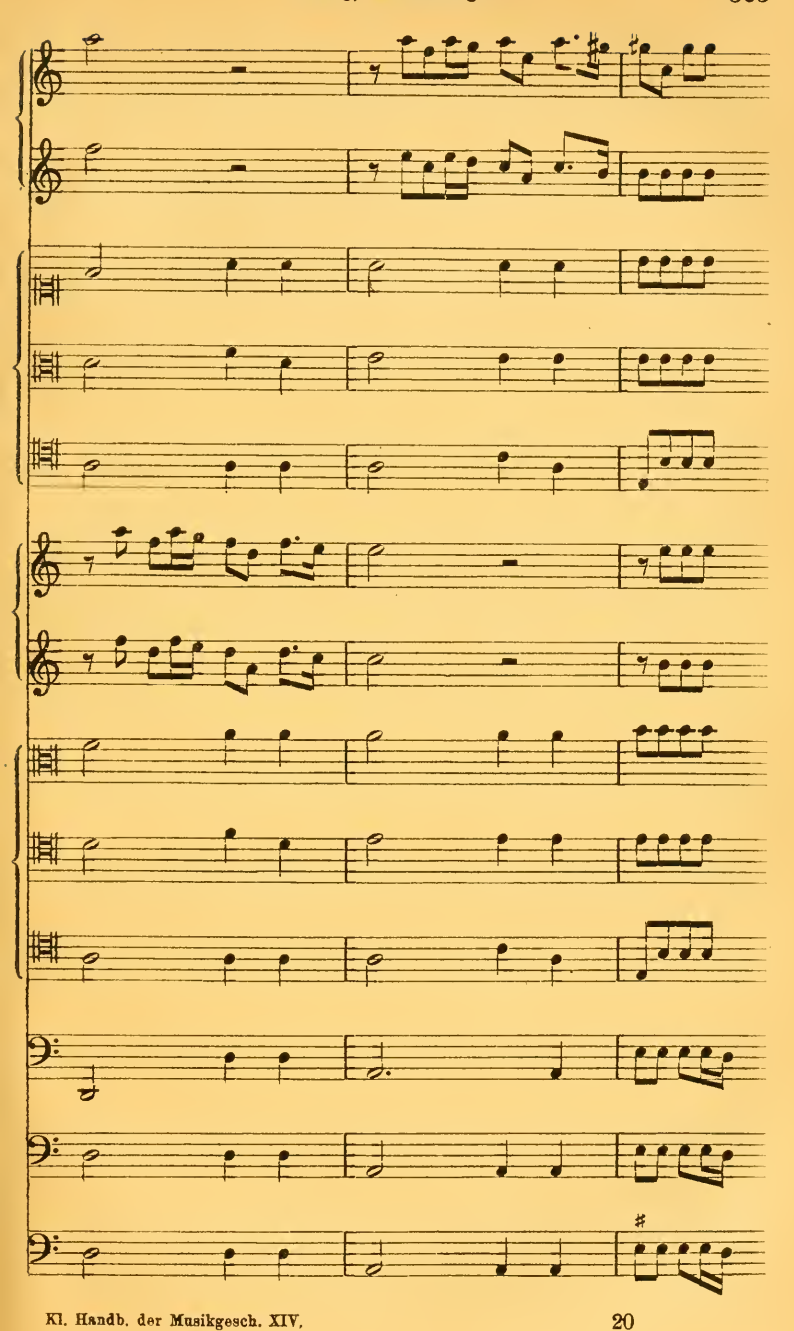


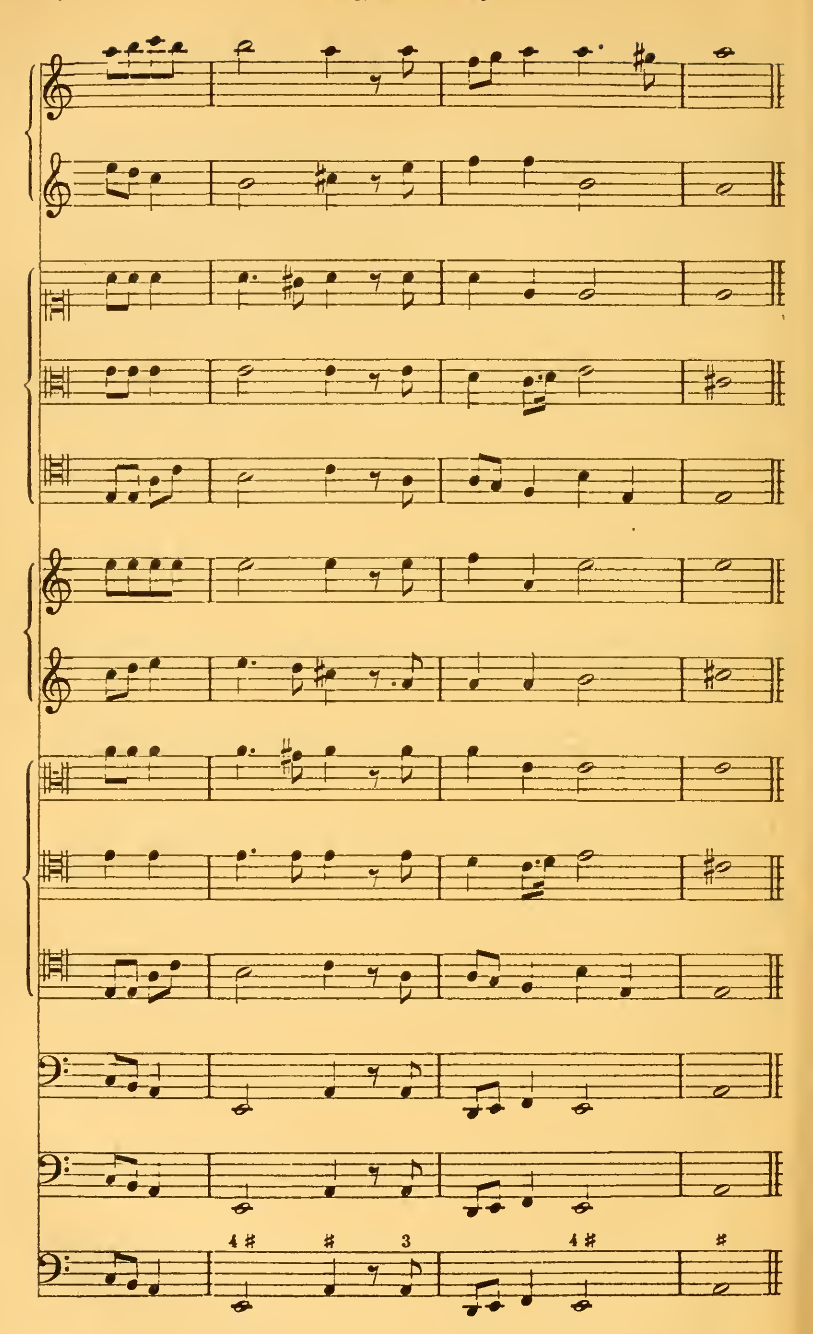


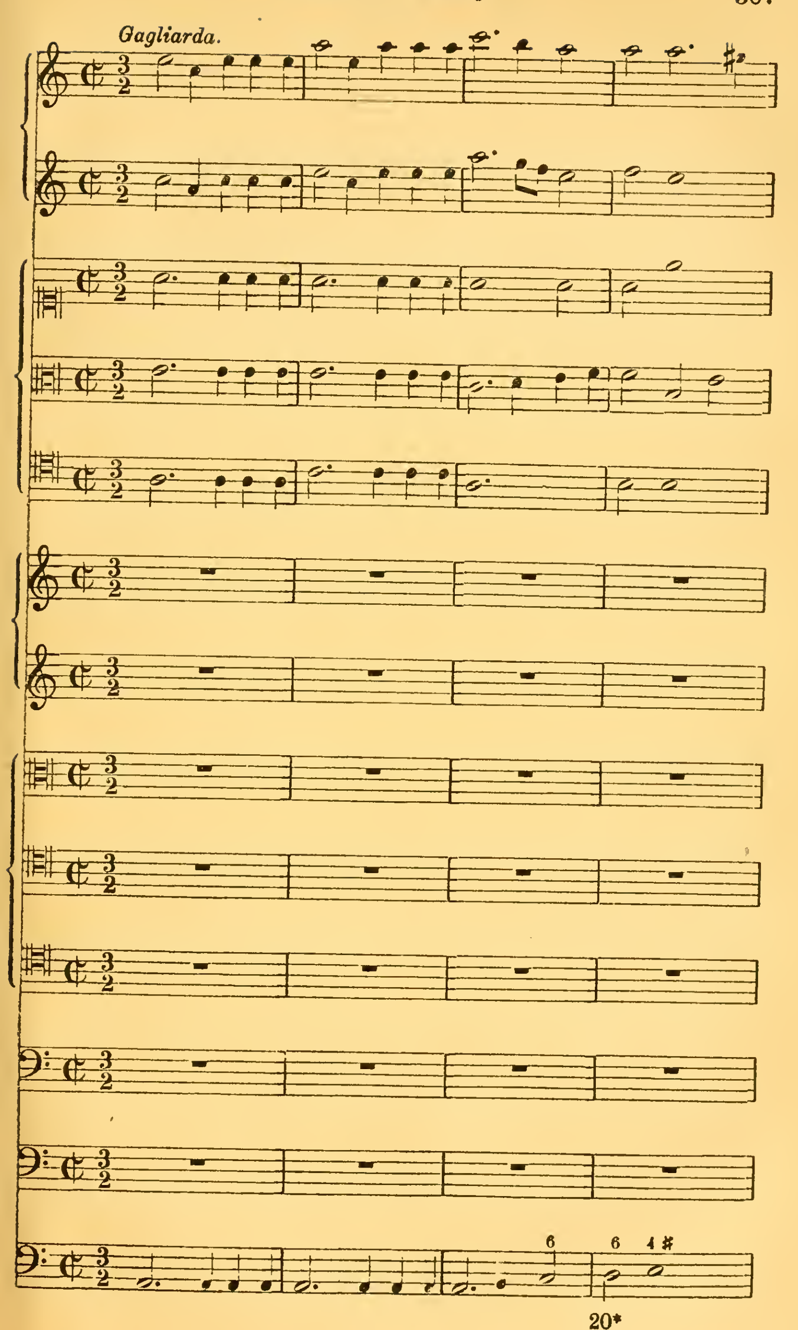

6
6
6



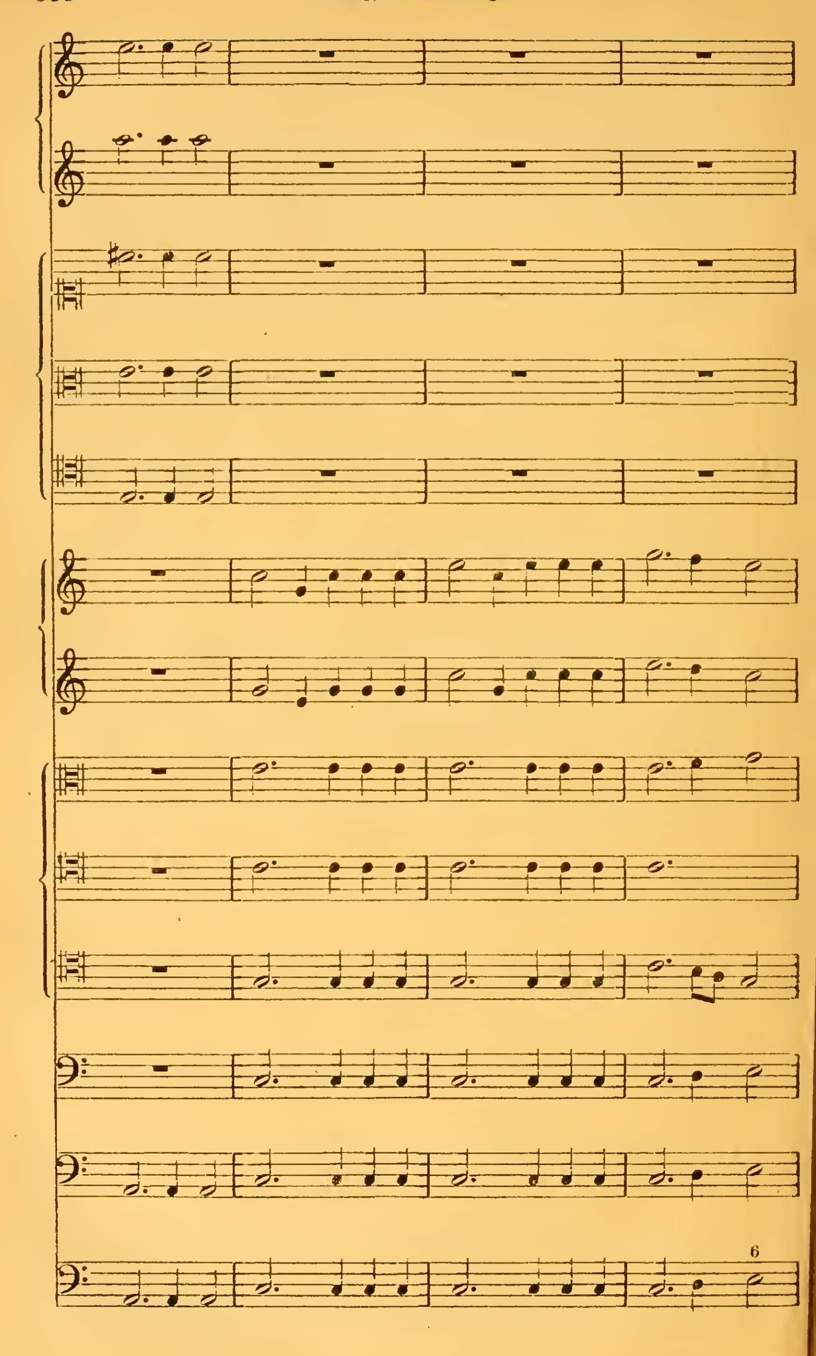


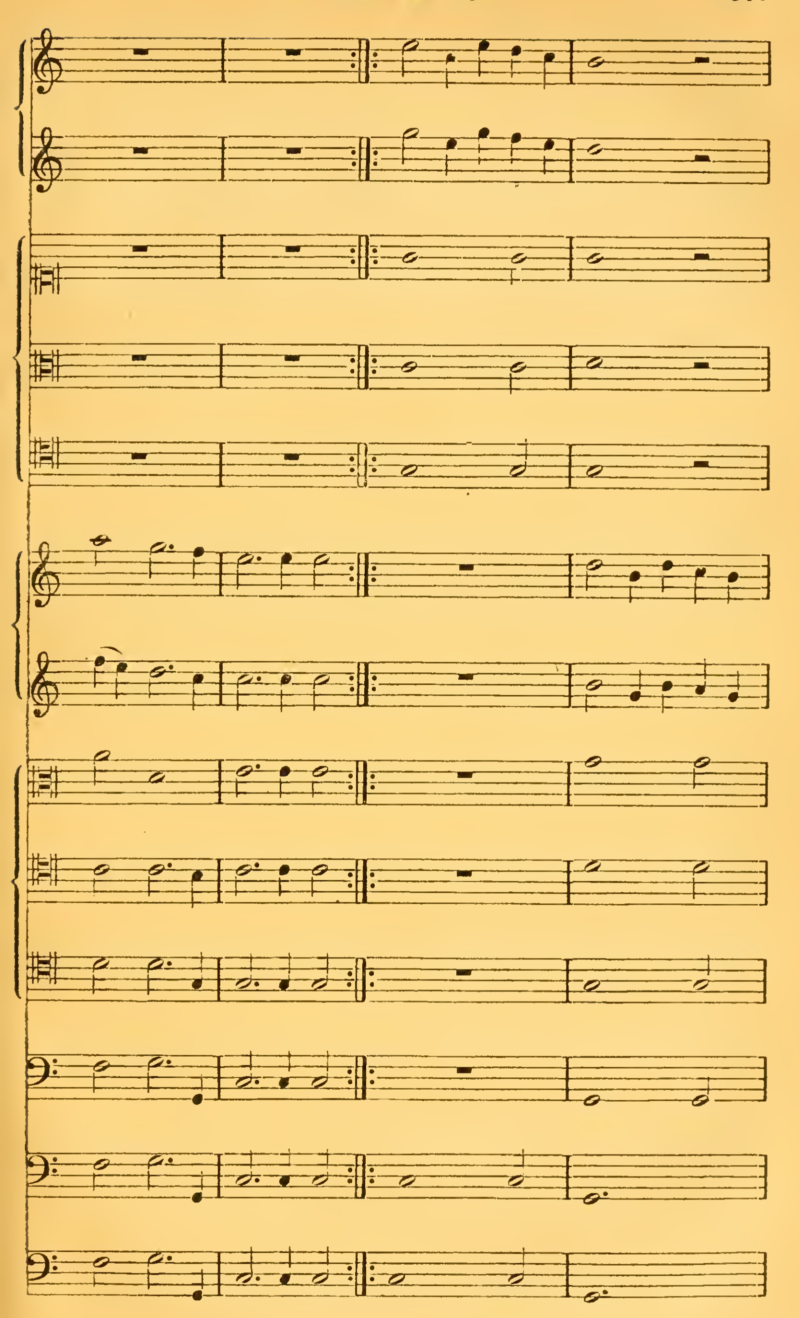


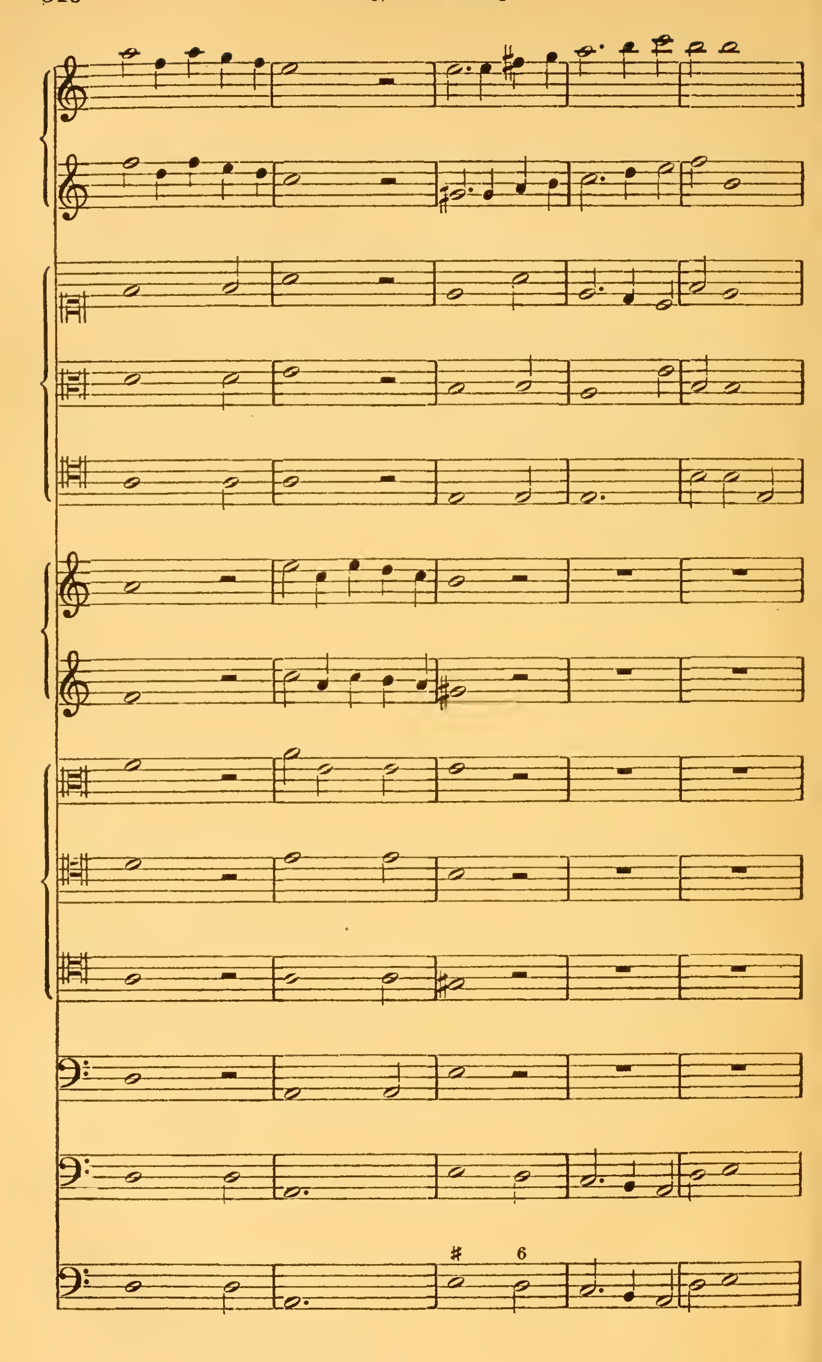

4 ♯
♯
3
4 ♯
♯



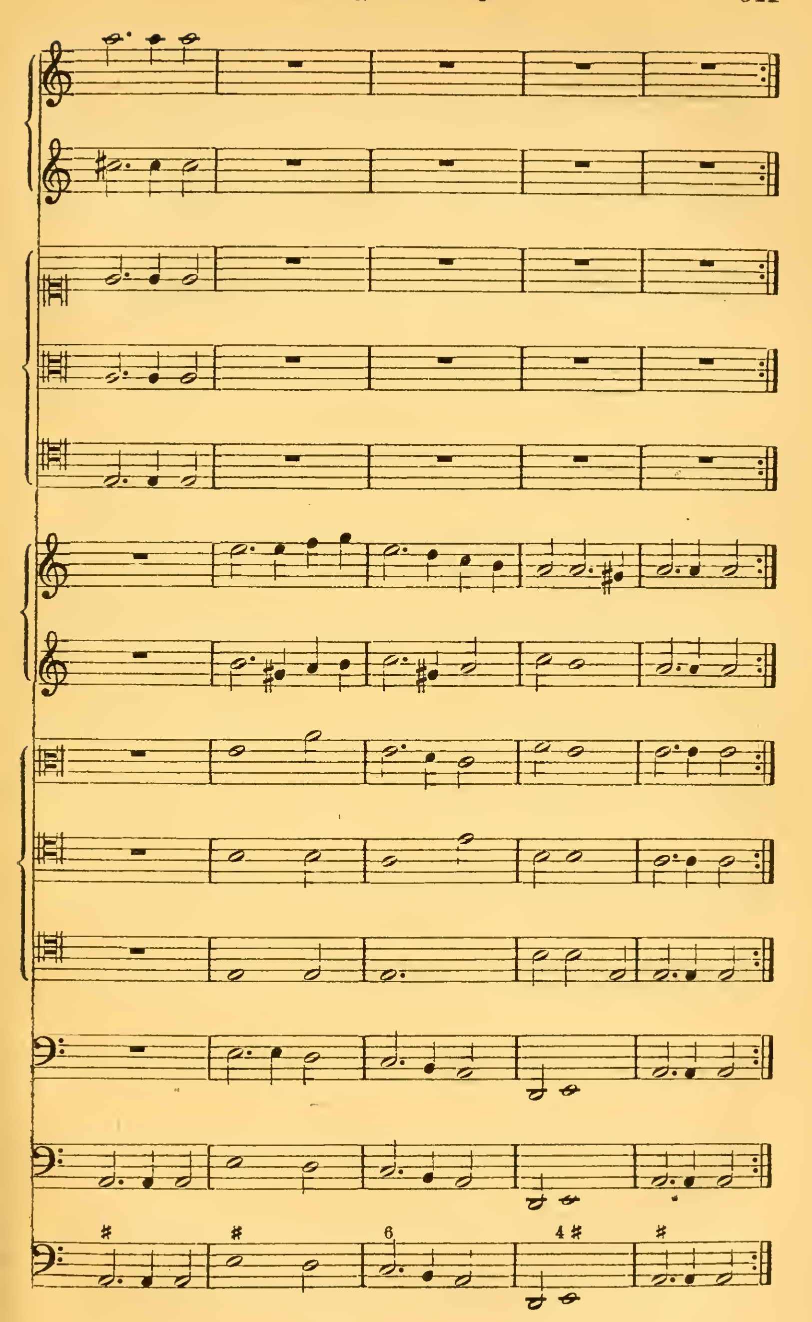

20*

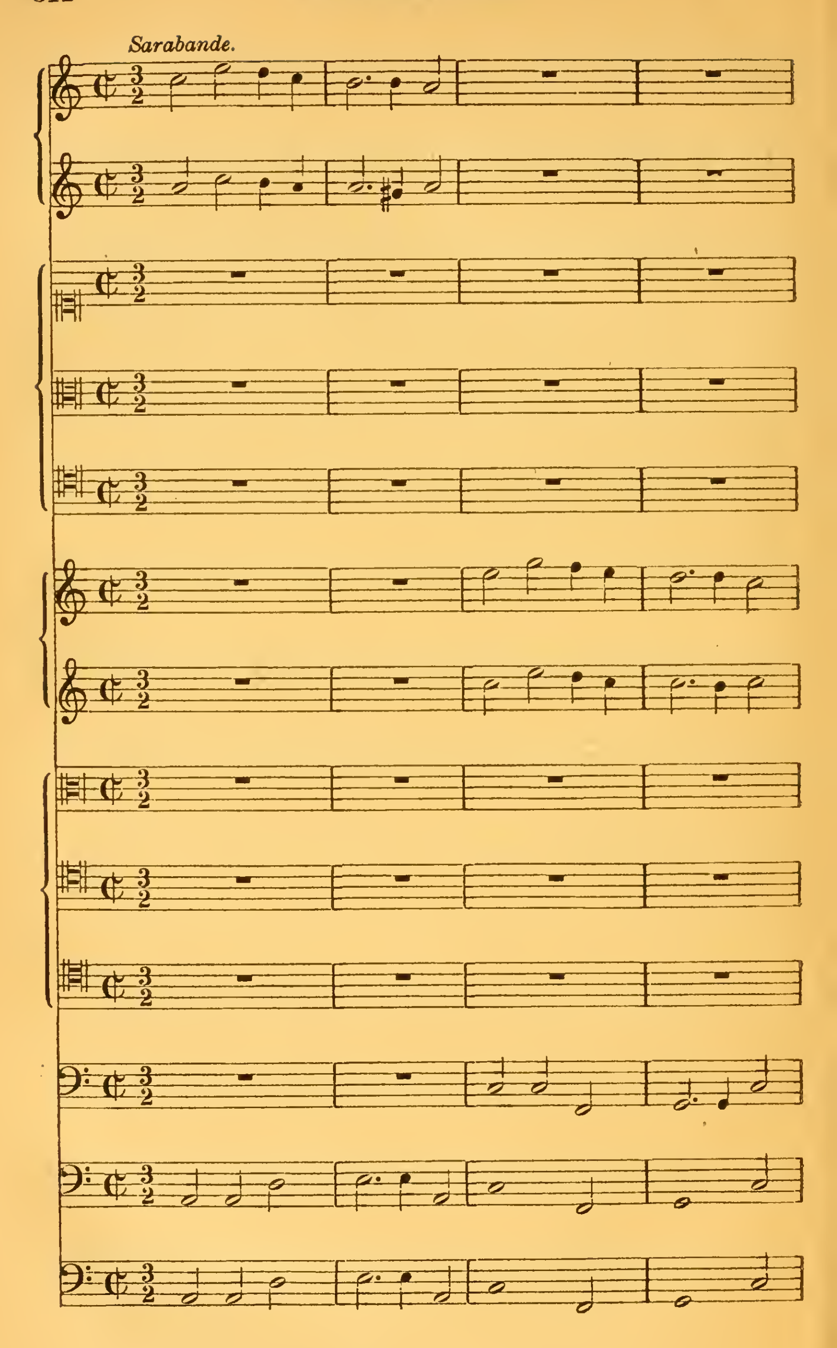

6

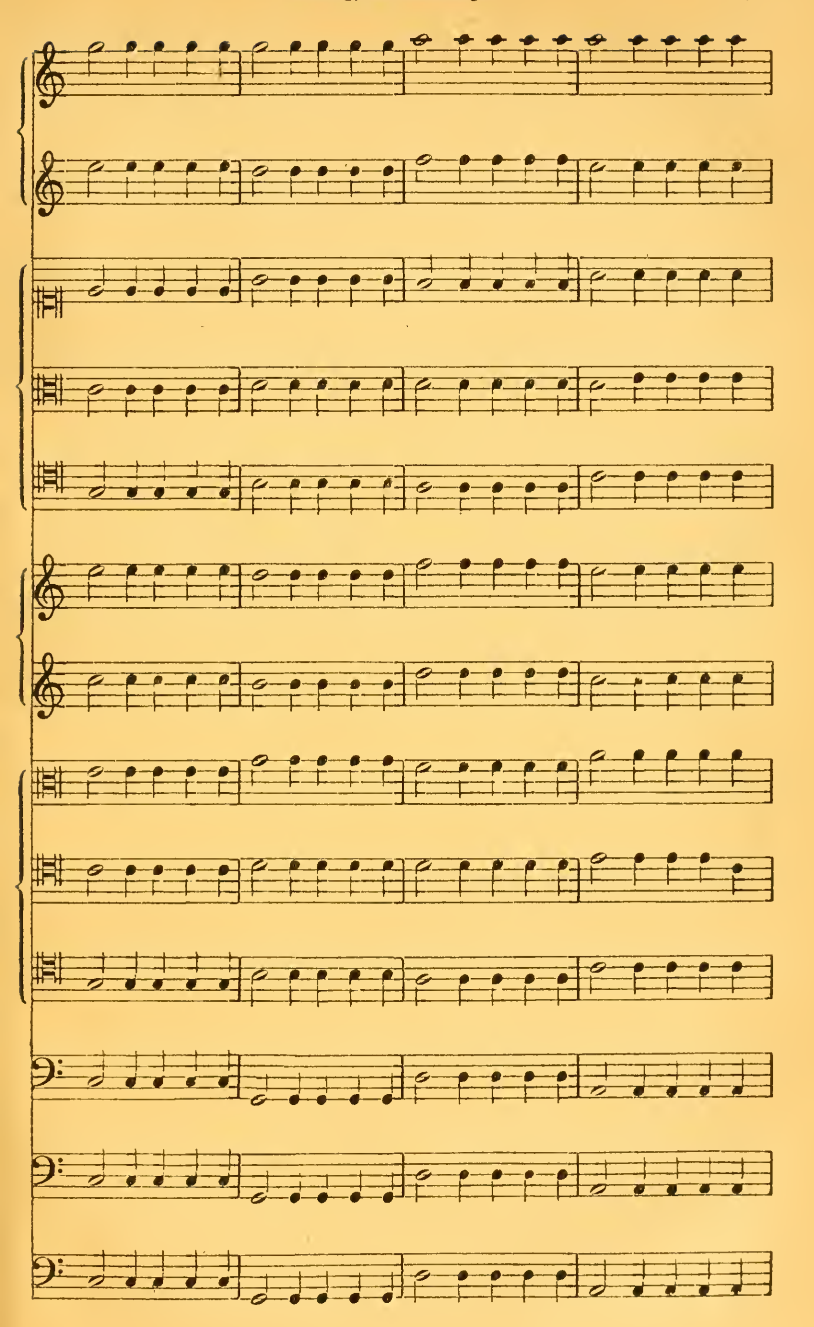


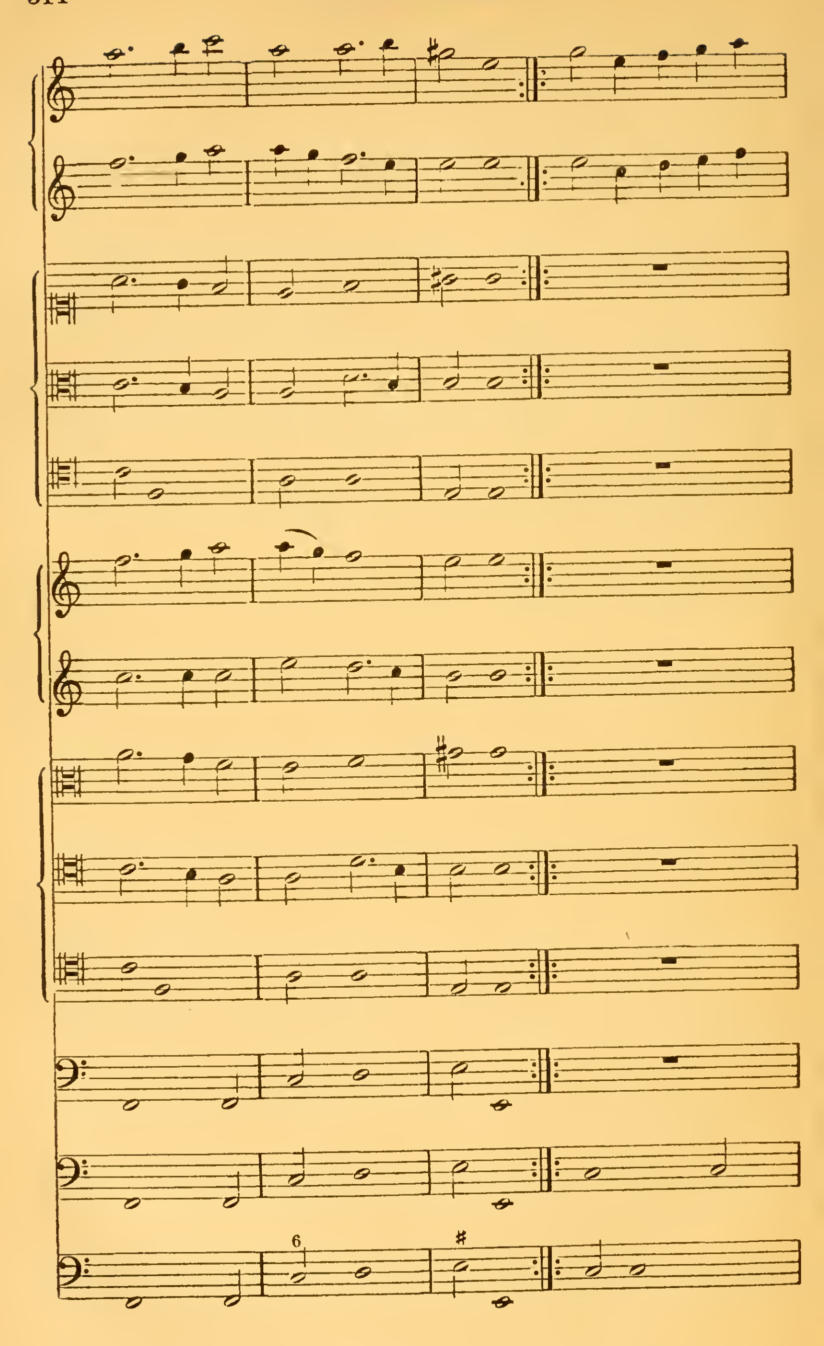


♯ 6



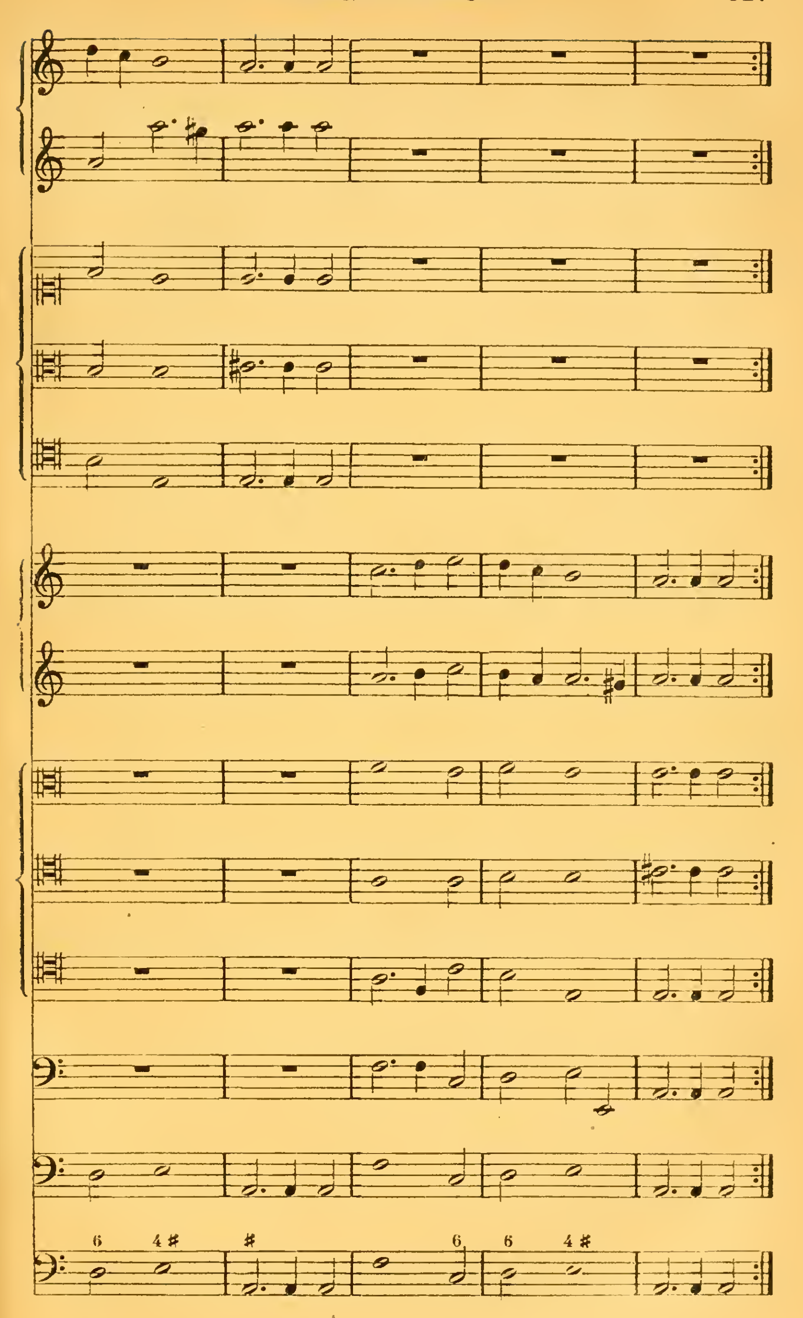

Sarabande.



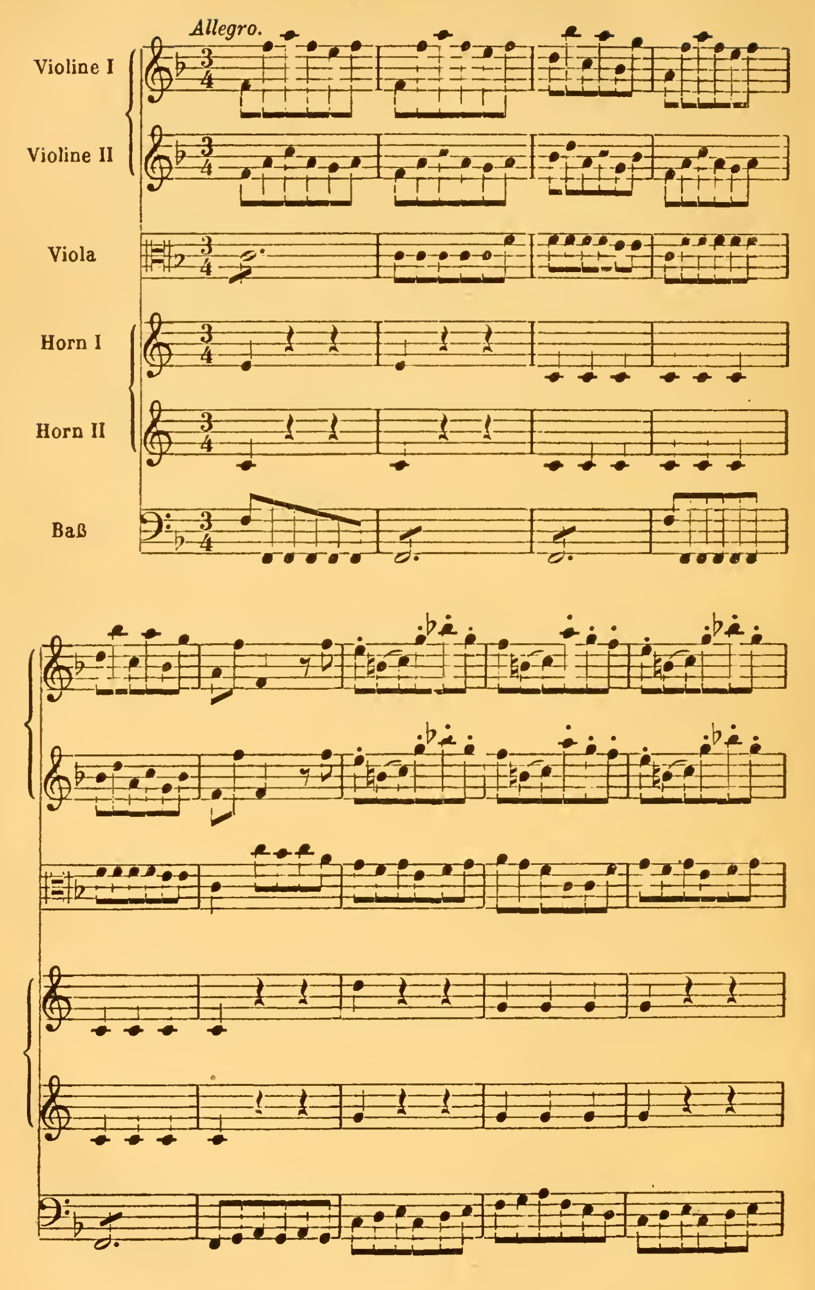

6
♯



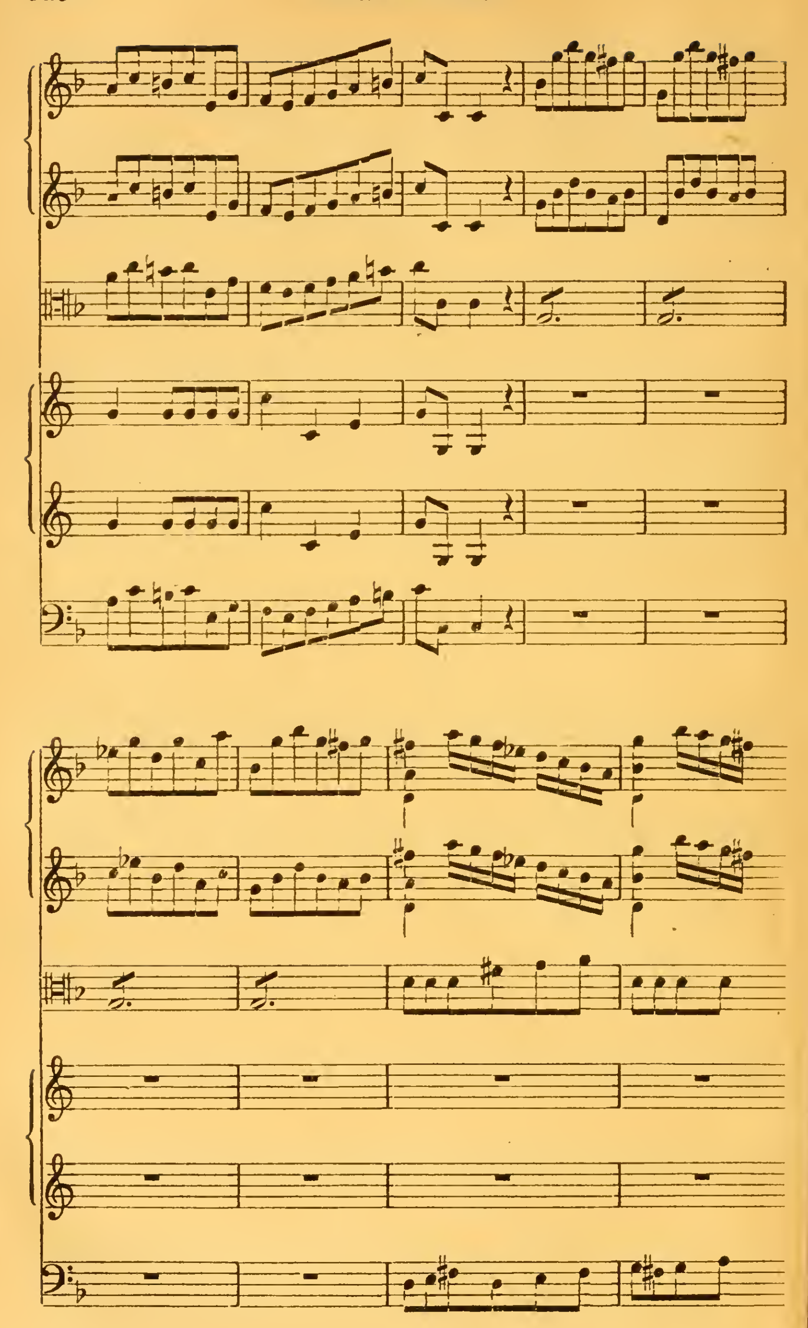

6

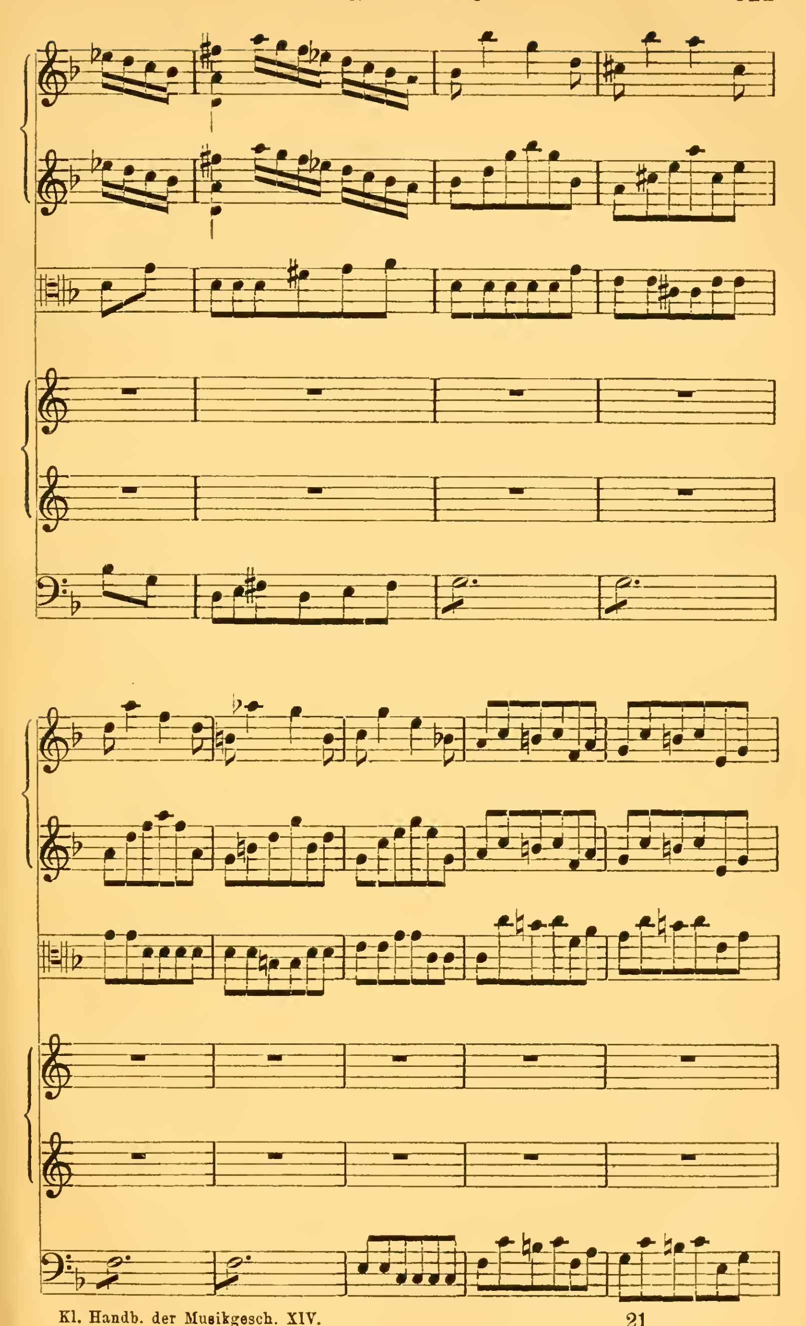

6
4 #
#
6
6
4 #

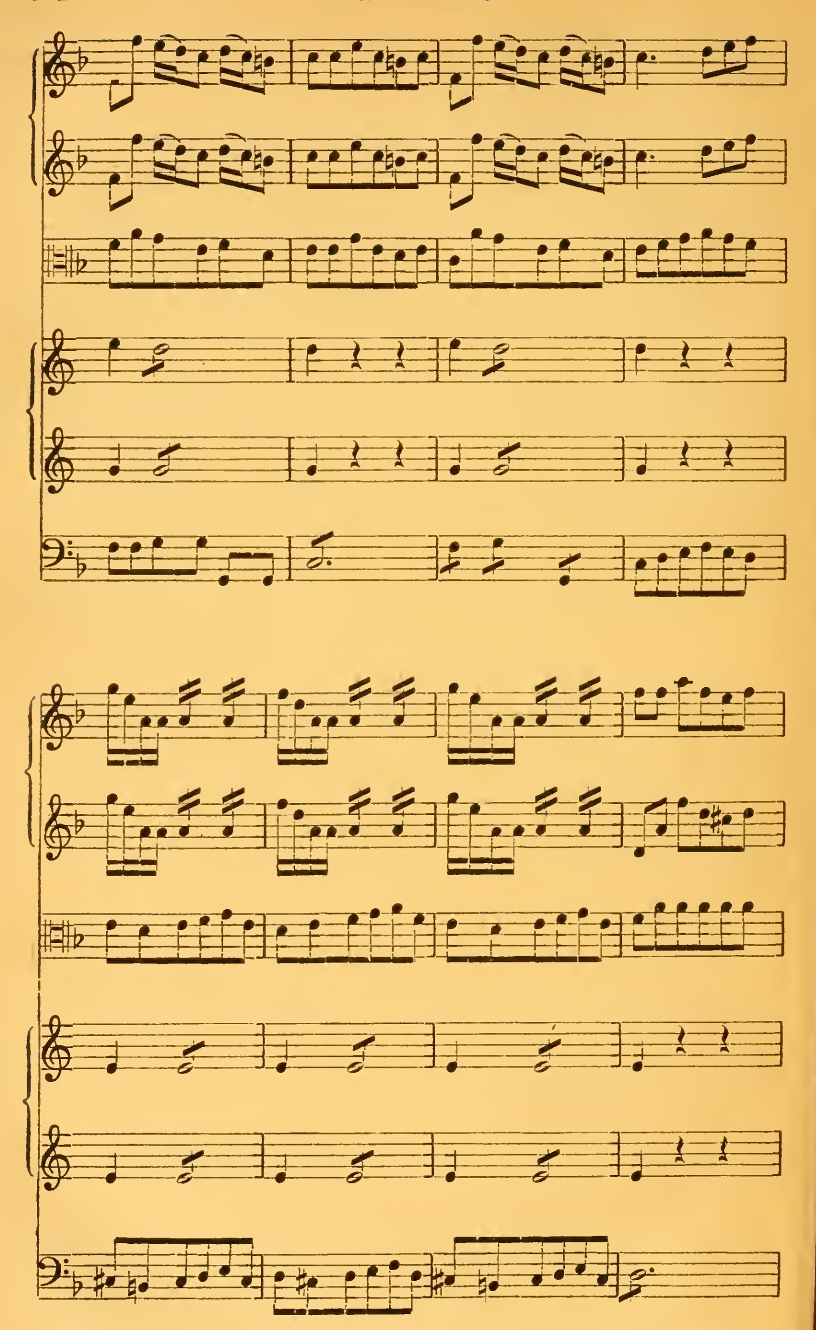
## G. Batt. Sammartini, Sinfonia.

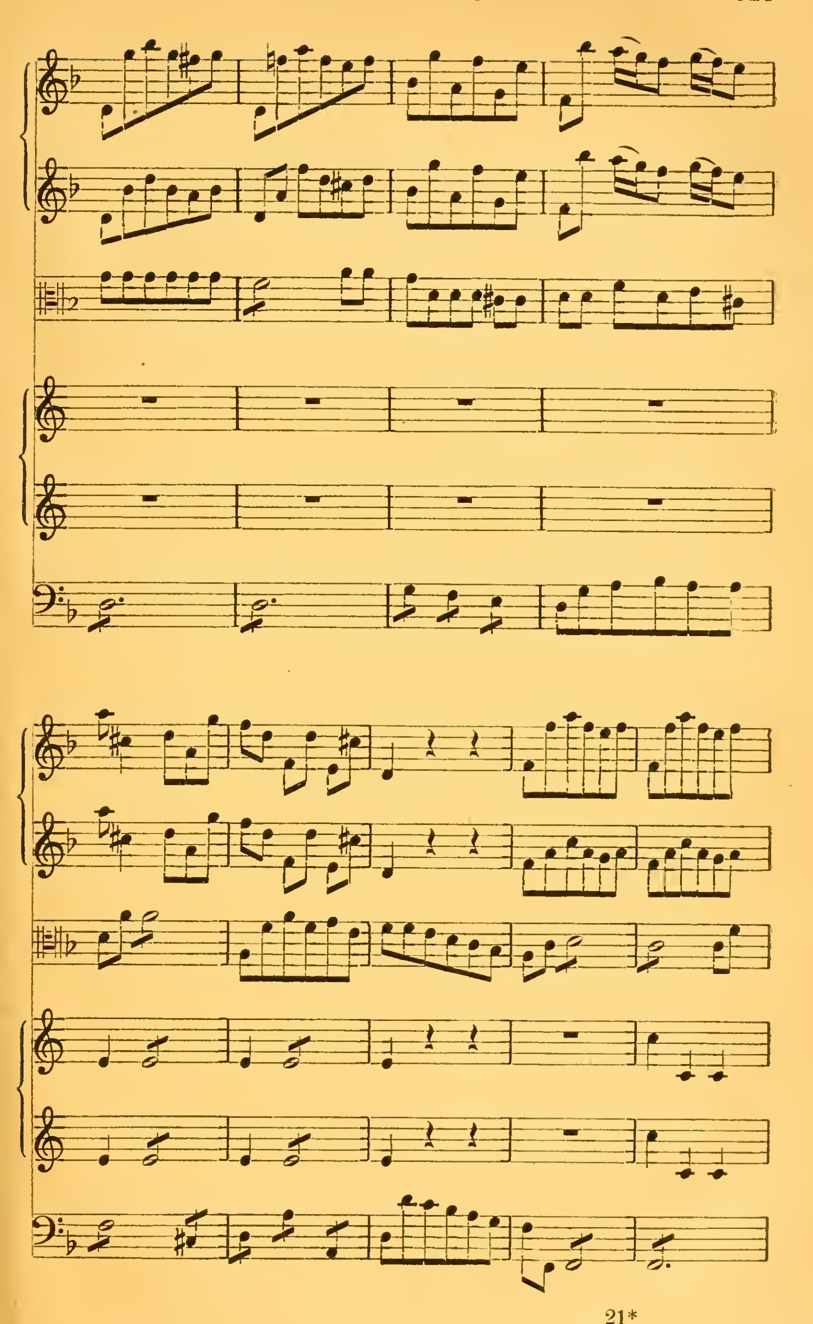




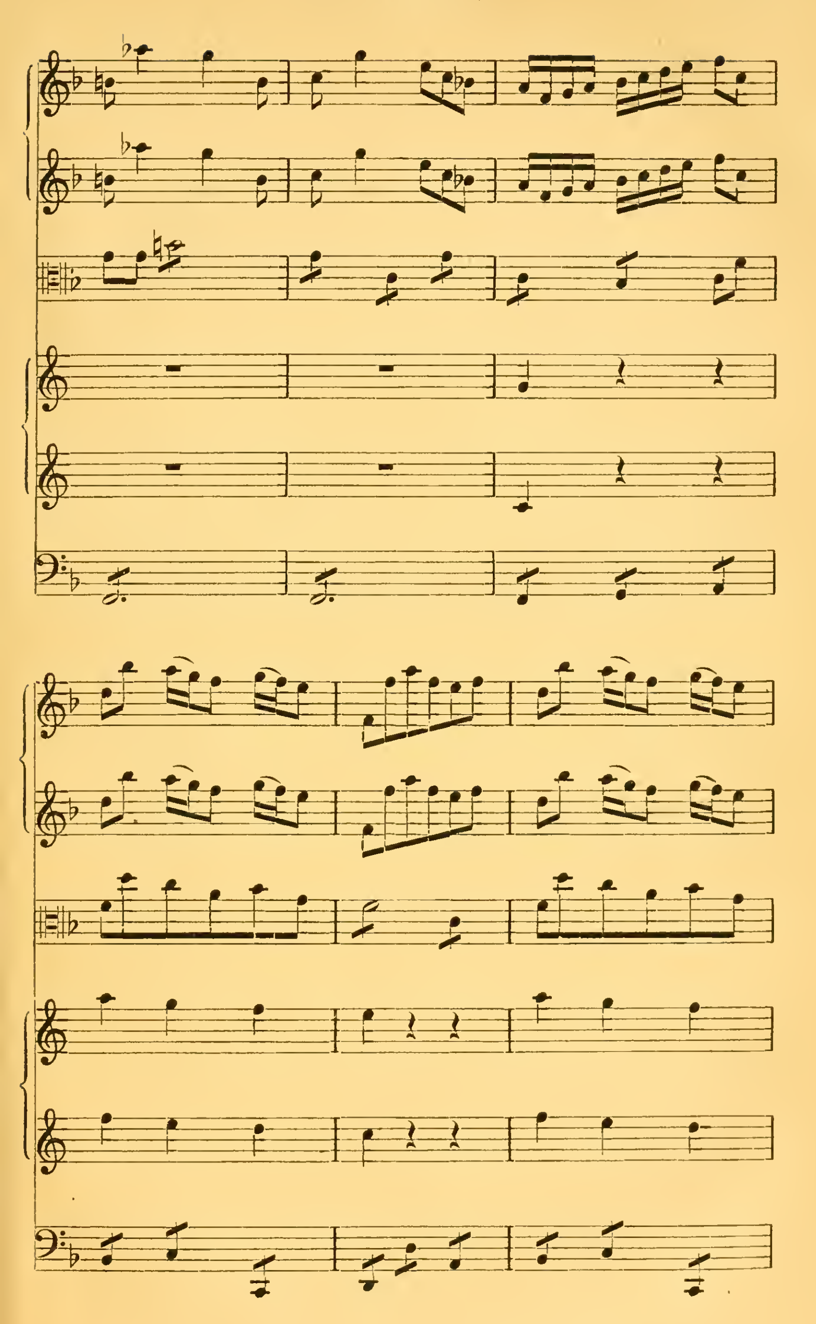




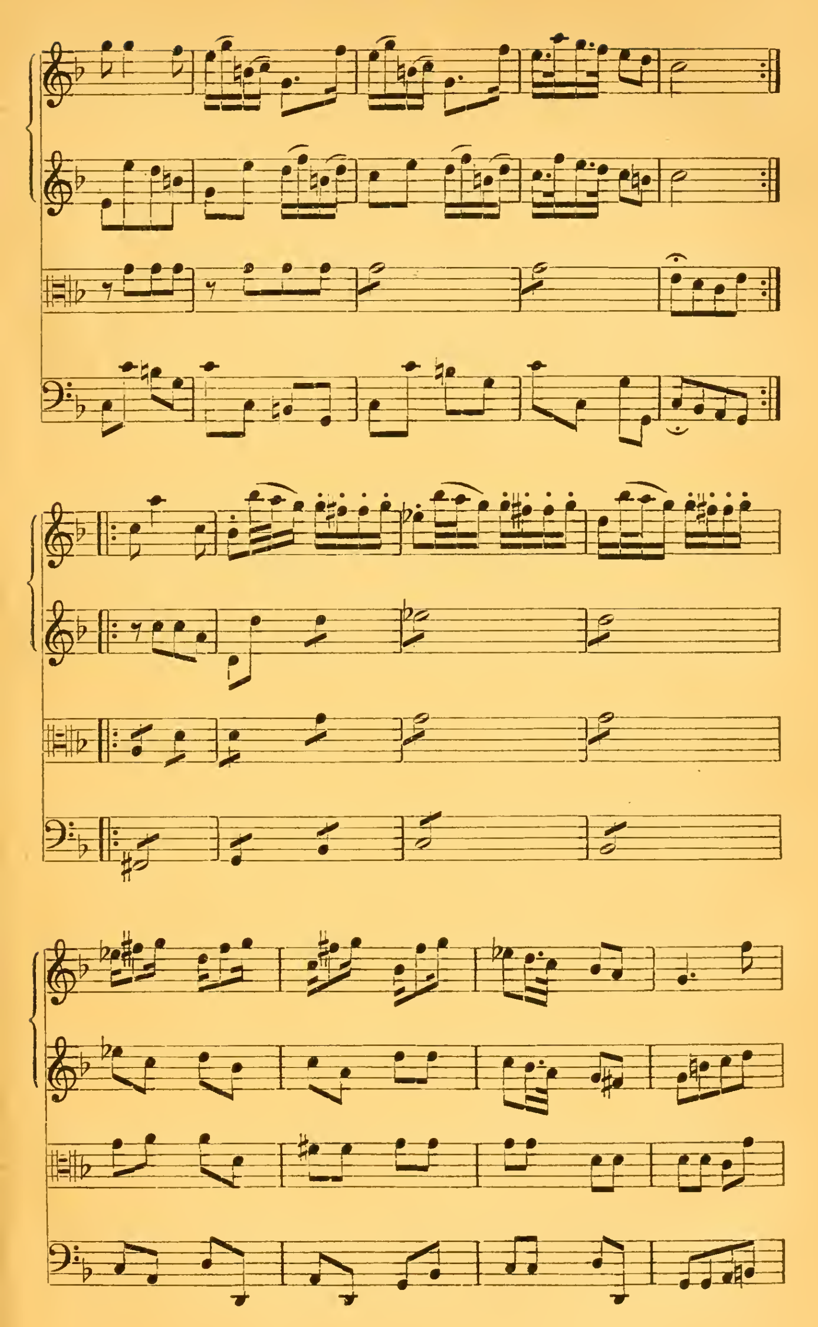


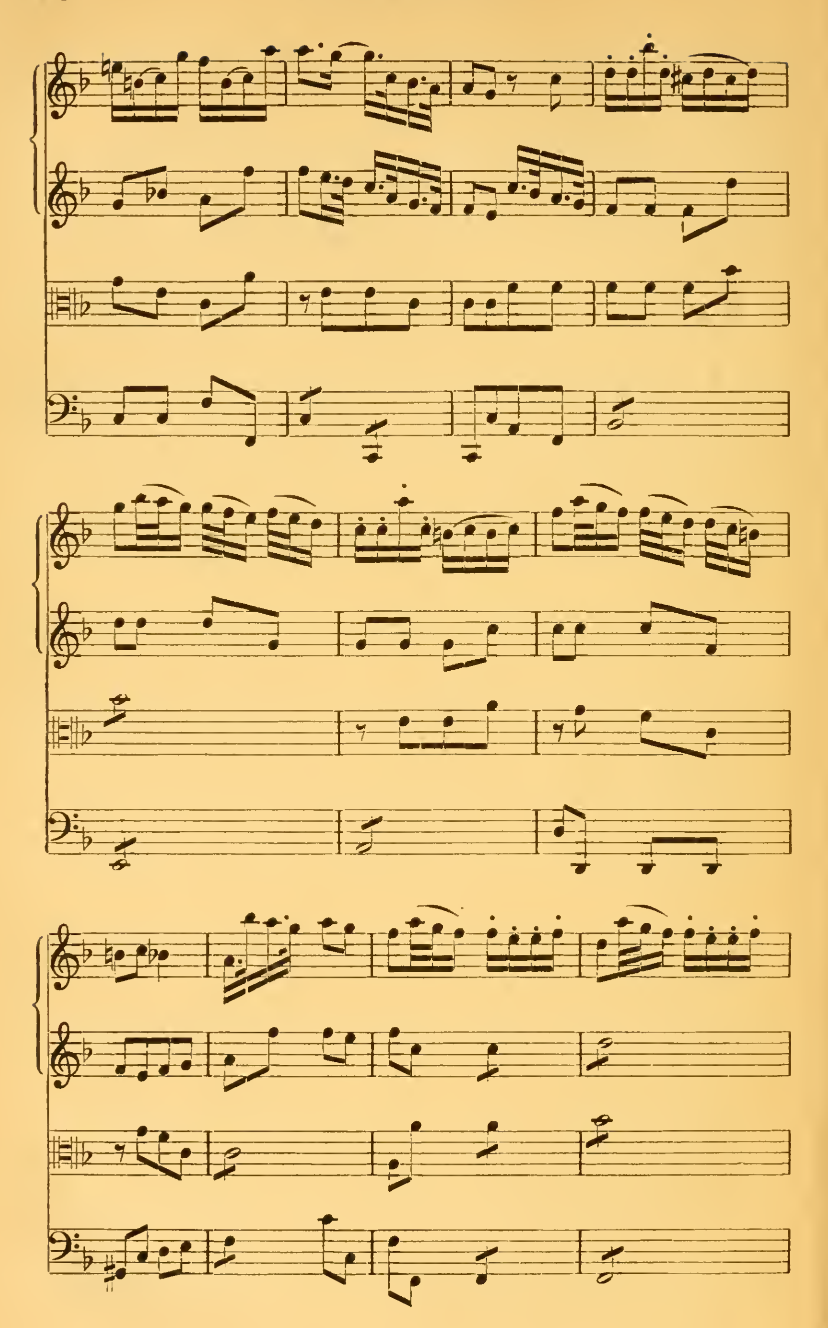







Affettuoso.
Violine I
Violine II
Viola
Baß
(Corni tac.)







*Menuett.* (Schlußsatz.)

Violine I

Violine II

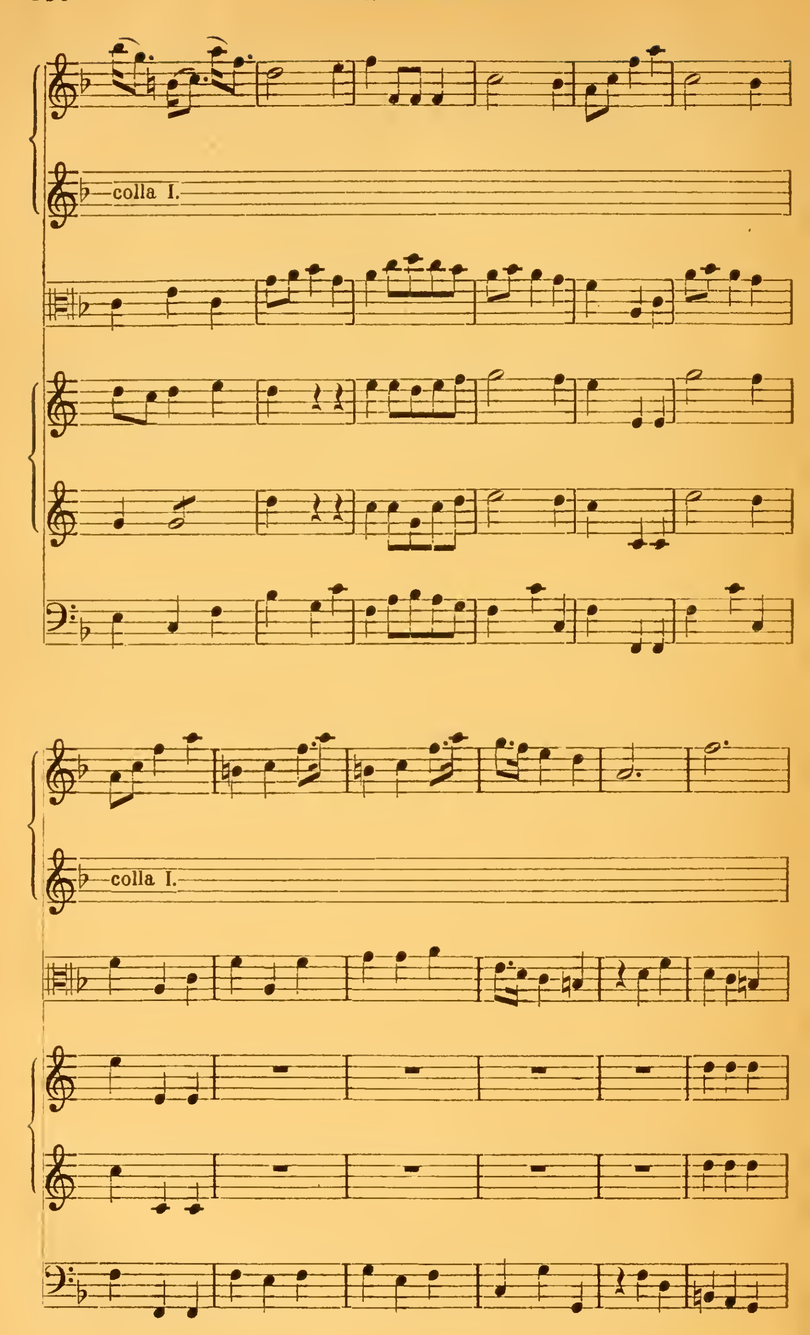
colla I.

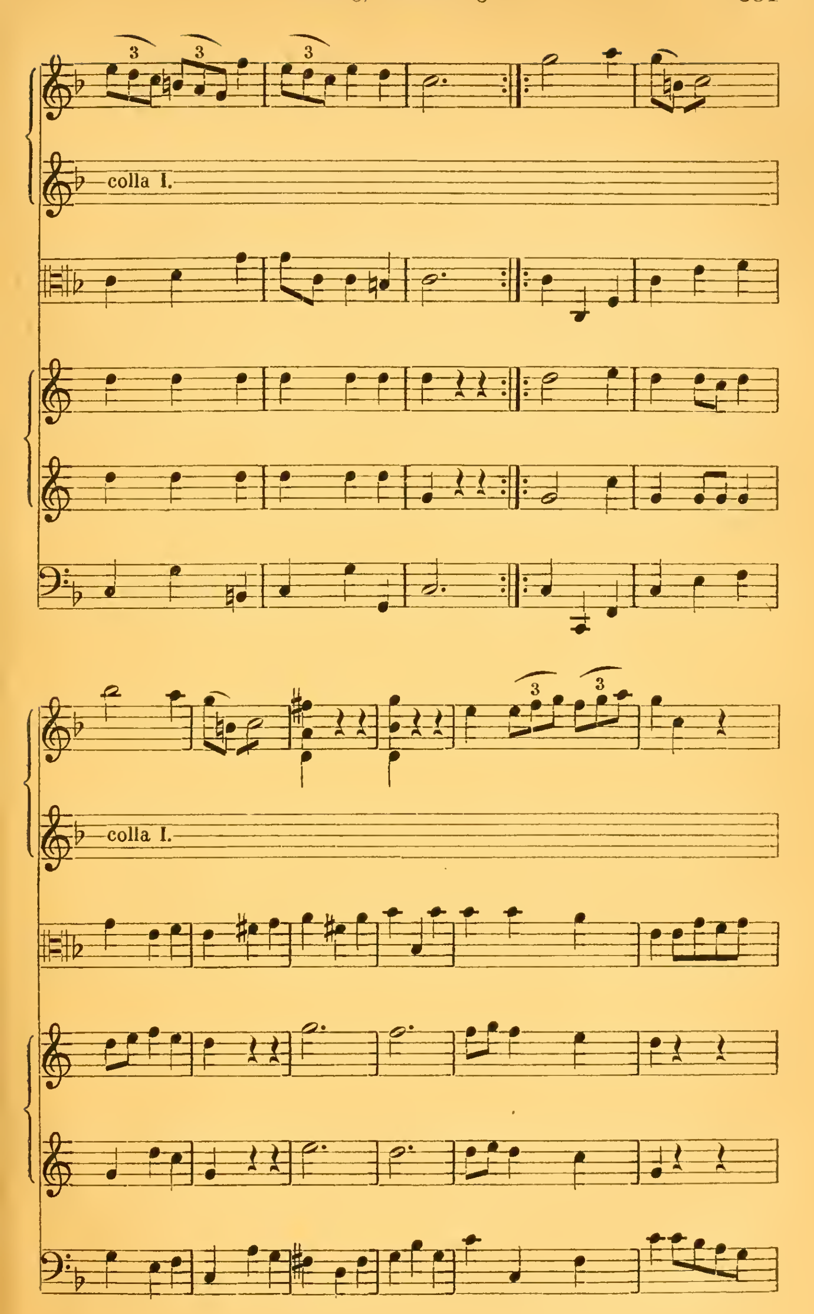
Viola

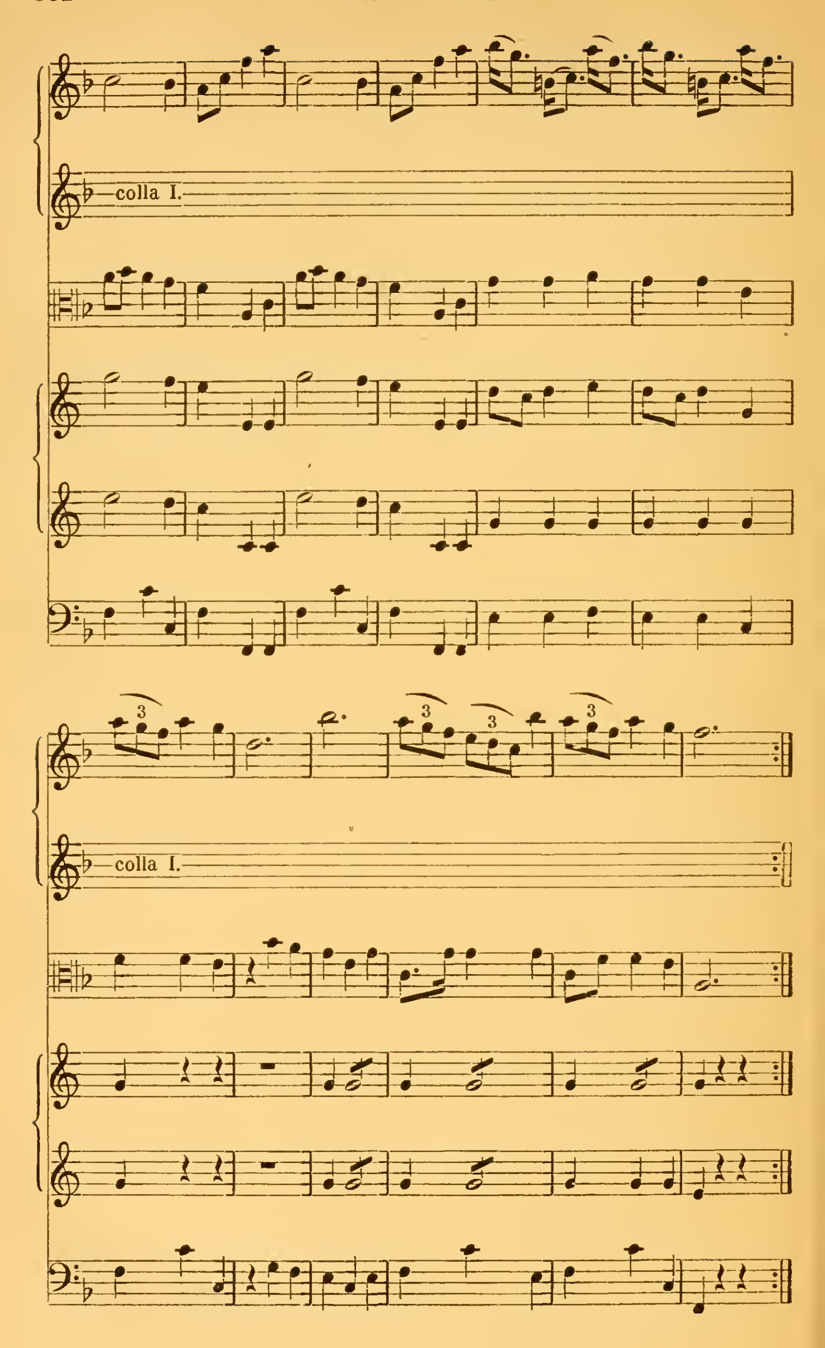
Horn I

Horn II

Baß


colla I.
colla I.


colla I.
colla I.


colla I.
colla I.

# Namenregister.


Abel, Cl. H. 72.
— K. F. 130. 131.
Abert, H. 239.
— J. J. 238. 239.
Adam 144.
Adler 89.
Aeschylos 232.
Agrell 131.
Ahle 61.
Albert 12.
d'Albert 257.
Albinoni 134.
Alessandri 117.
Alfano 274.
Alfvén 280.
André 180.
Andrée 280.
Anet 168.
Anfossi 117.
Antegnati 7.
Arbeau 16.
Ardini 117.
Arensky 290.
Arnold 278.
Arteaga 104.
Artôt 189.
Artus 59.
Aspelmeyer 148.
Attaignant 3. 5. 6.
Aubert 168.
Aubry 2. 3.
Auerbach 290.
Aufschnaiter 80. 86. 87.
Aulin 280.

Bach, Carl Philipp Emanuel 112. 113. 119. 129. 133. 135—141. 144. 149. 181. 182. 184. 198.
— Joh. Bernhard 98.
— Joh. Christian 107. 128—130. 181.
Bach, Joh. Christoph Friedrich 141.
— Joh. Ludwig 98.
— Joh. Sebastian 65. 68. 83. 88. 90. 93. 96. 98. 99. 100. 101. 118. 129. 134. 136. 140. 181. 203. 209. 213. 219. 242. 258. 260. 263. 267.
— Wilhelm Friedemann 133. 135. 136. 140.
Balakirew 285. 289.
Banchieri 7.
Bantock 275.
Banwart 72.
Barba 117.
Bargiel 240. 259.
Barnett 192.
Barta 148.
Barthelémon 169.
Bartolini 7.
Bateman 25. 27. 29.
Batoni 117.
Bäwerl s. Beurl.
Bayard 107.
Baysan 286.
Beauchamp 32.
Beck 127.
Becker, D. 64—66.
— G. 270.
— R. 257.
Beer-Walbrunn 258.
Beethoven 90. 106. 113. 121. 122. 126. 127. 136. 137. 140. 146. 149. 153 bis 156. 158. 161. 162. 170. 171. 174. 175. 177. 180—195. 197. 198. 200 bis 207. 211—213. 215—217. 219. 220. 223. 227. 230. 232—235. 239—245. 248—250. 253. 273. 283. 284.
Belleville 59.
Benda, F. 120. 133. 135. 278.
— G. 133. 135. 144.
Bendix 278.

Bennett 204. 274.
Benoit 273.
Berger 251.
Berggreen 277.
Berlioz 184. 188. 190. 195. 201. 202. 204. 205. 208. 215. 220—231. 235. 237. 239. 255. 256. 258. 261. 262. 264. 266—268. 270. 289.
Bernasconi 117.
Bernoulli 16.
Bertoni 117.
Bertran 274.
Berwald 133. 280.
Beurl 35. 36. 38.
Biber 74.
Biffi 42.
Björnson 279.
Bizet 260. 262. 268. 279. 282.
Blainville 168.
Blamont, de 168.
Bleyer, G. 75. 76. 78.
— N. 29. 52. 57.
Blokx 273.
Blumenfeld 290.
Blyma 180.
Boccherini 169. 176—178. 183.
Böcklin 262. 270. 271.
Boëllmann 267.
Böhme 12. 17. 33.
Bohn 34.
Böhner 239.
Boieldieu 211.
Bologna, L. da 117.
Bölsche 12. 17.
Bonifaz II., Graf von Montferrat 2.
Bonnerot 265.
Bonno 117.
Bononcini 108. 145.
Bonvin 275.
Bonret 120.
Borodin 280. 284—287. 289.
Boschot 221. 225. 229. 231. 233.
Bossi 274.
Botstiber 103. 108.
Böttiger 214.
Bourgault-Ducoudray 269.
Bourget 263.
Boyer 107.
Brade 26—28. 44.
Brahms 17. 136. 149. 181. 192. 196. 205. 215. 216. 235. 237. 240. 241 bis 251. 253. 260. 263. 264. 266. 270. 271. 282. 289.
Brandl 198.
Braunfels 261.
Breitkopf 107. 108. 134. 144. 148. 150. 152. 160.
Bremner 107.
Brenet 106. 168. 169.
Brescianello 111.
Briegel 73.
Brockhaus 206.
Bruch 241. 258.
Bruckner 196. 220. 237. 251—256.
Brühl, v. 145.
Brun 272.
Brusa 117.
Bruslard 59.
Buchner 72.
Buel 42.
Bülow 234. 280.
Bürger 257.
Burgmüller 204.
Burney 105. 106. 118. 128. 133. 141. 173. 174.
Byron 198. 225. 232.
Byström 280.

Caldara 108—111. 145. 146.
Caloin 270.
Cambini 117. 169.
Canciello 117.
Cannabich 126. 127. 204.
Caroubel 32.
Casali 105.
Catoire 290.
Cavazzoni 7.
Chambray 169.
Charpentier 267. 269.
Chateaubriand 220. 221. 225.
Chausson 266.
Chelleri 117.
Cherubini 170. 176. 218.
Chezam 29.
Chiesa 117.
Chilese 7.
Chop 181.
Chopin 199. 279.
Chrétien 169.
Christenius 43. 297.
Christian Wilhelm, Erzbischof v. Magdeburg 46.

Clementi 176. 179. 180.
Cocchi 117.
Coleman 73.
Coler 20.
Colombani 181.
Colonne 268.
Comy 117.
Constantin 59.
Conti 108. 145. 146.
Coquard 269.
Corelli 74.
Couperin 262.
Cousser s. Kusser.
Cowen 274.
Croener 128.
Croes, de 169.
Cucuel 168.
Cui 238. 285. 288.
Czerny 190.

Dahms 194.
Dante 235.
Danzi 128.
Dargomyschski 285.
Daudet 263. 268.
Davaux 169.
David 262. 269.
Debussy 269.
Delibes 268.
Delius 273.
Deller 128.
Demachi 117.
Demantius 11. 12. 13.
Dente 280.
Deschamps 230.
Desormeaux 169.
Destouches 168.
Dies 152. 158.
Dietrich 240.
Disineer 73.
Dittersdorf 106. 156. 171. 172. 174.
Dohnanyi 262. 283.
Dörffel 107.
Dornel 168.
Dowell 275.
Dowland 26. 29.
Draeseke 257. 261.
Drese 73.
Dresen 59.
Drouet 184.
Druckenmüller 73.
Dubois 269.
Ducasse 269.
Dumanoir 59.
Duni 169.
Dürenberg 181.
Du Rondeau 106.
Duschek 148.
Du Tertre 4.
Dutės 168.
Dvořák 282. 283.

Ebeling 105.
Eberl 180.
Ecorcheville 20. 59. 60.
Eichendorff 208.
Eichhorn 35.
Eichner 127.
Eitner 3. 5. 68. 72. 87. 131.
Elgar 275.
Elling 280.
Ende, vom 187.
Engelke 3.
Engelmann 29. 34.
Enterlein 128.
Erlebach 79. 80.
Erskine 128.
d'Esparbès 269.
Esser 259.
Esterhazy, v. 151. 152. 156.
Eugen, Herzog v. Württemberg 196.
Expert 4.

Fabricius 73.
Faghetti 117.
Fago 107.
Farina 51. 52.
Farmer 29.
Fasch 96. 97. 131. 132.
Faumer 148.
Fauré 269.
Feo 104.
Ferabosco 29.
Ferandini 117.
Ferraud 221.
Fesca 198.
Fétis 224. 234. 272.
Fibich 283.
Filtz 126.
Fink 131. 206.
Fiorillo 117.
Fischer, F. 133.

Fischer, J. 87.
— J. C. F. 80. 81. 83—88. 100.
— W. 145.
Fischietti 117.
Flaubert 263.
Florian 223.
Flüeler 132. 136.
Förster 96.
Franchetti 274.
Franck, Cés. 103. 237. 262. 263. 264. 266. 267.
— M. 17. 18. 20. 36.
Franz 240.
— Josef I. 241.
Fränzl 128.
Frescobaldi 7.
Freytag 8.
Friedemann 259.
Friedrich d. Gr. 132. 134. 135.
Frigel 280.
Fritsch 25.
Fritz 270.
Fuchs 96.
— R. 257. 260.
Füllsack 25.
Funck 66.
Furchheim 73. 74.
Fux 88—90. 100. 108. 145.

Gabriel 274.
Gabrieli, A. 7. 65. 75.
— G. 7. 65. 75.
Gade 276—280. 282. 283.
Gährig 198.
Galimberti 117.
Gallini 117.
Galuppi 117.
Gambaro 117.
Gandini 51.
Ganetti 117.
Garzia 117.
Gaßmann 116. 147.
Gazzaniga 117.
Gebel 145.
Gédalge 262. 269.
Geijer 280.
Genelli 235.
Gerardo 117.
Gerber 35.
Gerlach 145.
Gerle 6.
Gernsheim 240.
Gervaise 4.
Ghro s. Groh.
Giardini 128.
Gilson 273.
Giornovichi 117.
Giulini 117.
Glass 278.
Glazounow 285. 289. 290.
Glière 290.
Glinka 285.
Gluck 114. 147. 148.
Godard 268. 269.
Goethe 100. 210. 220. 227. 235. 256.
Göhler 86. 144. 257.
Goldmark 257. 259.
Gollmick 190.
Goltermann 241.
Gossec 116. 167. 169. 170.
Götz 237. 239.
Gouvy 240.
Grabbe 29. 42.
Gräflinger 254.
Graun, C. H. 119. 132. 133. 137. 144.
— J. G. 132. 133. 135—137. 144.
Graupner 131. 132.
Greco 104.
Grenée, de la 32.
Grieg 260. 276. 279. 280. 282.
Griepenkerl 232.
Grillo 7.
Grimm 261.
Grocheo, Joh. de 2.
Groh 15. 44. 295.
Groth 242.
Grove 181.
Guenin 120. 169.
Guglielmi 117.
Guignon 168.
Guirand 269.
Guiu 274.
Gurlitt 54.
Gutenberg 210.
Gyrowetz 176.

Haarklou 280.
Hadley 275.
Hagius 42.
Hahn 254.
Hake 72.
Hallén 280.

Hamerik 278.
Hammerschmied 54—56.
Händel 90. 101. 203.
Hanslick 170. 199. 251.
Harding 26.
Harrer 144. 145.
Hartmann, E. 278.
— J. P. E. 276. 278.
Haeser 261.
Hasse, J. A. 96. 115. 119. 132. 141. 144.
— N. 73.
Haßler 8—11. 15. 38.
Hasz 34.
Hattasch 145.
Hausegger 257.
Haußmann 12—15. 28. 44.
Haydn, J. 93. 97. 104. 106. 109. 111 bis 113. 117—119. 121. 122. 126—128. 134. 136. 137. 140. 144—146. 148 bis 164. 166. 167. 169—173. 176. 177. 181. 182. 184—186. 189. 192. 193. 209. 227. 234. 241. 242. 245. 248. 252. 260. 264. 273. 283.
— Mathias 153.
— Mich. 147.
Hebenstreit 97. 98.
Hehemann 181.
Heim 245.
Heinrich XXIV. Reuß j. L. 251.
Heise 278.
Hellouin 169.
Helm 254.
Hempel 145.
Hennig 133.
Henriques 278.
Herbeck 194. 260.
Herder 277.
Hermes 172.
Hérold 170.
Hertel 133.
Herwig 59.
Herzogenberg 251.
Hesse, A. F. 204.
— B. 5.
— P. 5.
Heuberger 195.
Heuß 121.
Hildebrand 25.
Hiller, F. 208. 239.
— J. A. 107. 117. 120. 121. 128. 129. 144. 209.
Hochberg, v. 240.
Hodler 282.
Hoffcuntz 42.
Hoffmann (Org.) 145.
— E. Th. A. 187. 197. 220. 227. 259. 289.
— L. 128. 144.
Hoffmeister 176.
Hogarth 164.
Hol 272.
Holbein, A. 26.
— H. 271.
Holmes 275.
Holter 280.
Holzbauer 125. 144.
Homilius 140.
Horn 145.
— C. 256.
— J. C. 68—72. 298.
Horologius 42.
Horvey 275.
Horwitz 145.
Hoynel 57.
Hubay 283.
Huber, F. F. 245. 271.
— H. 257. 261. 270. 271. 272.
Huberty 107.
Hugo 226. 232. 268.
Humbert 221.
Hummel 129.
— F. 257.
Humperdinck 258. 259.
Huvret 42.

Jacobi 259.
Jadassohn 261.
Jahn 119. 165.
Jähns 197.
Jalowetz 140.
Janitsch 133. 135.
Jarnovic 117.
Ibsen 279.
Jenkins 73.
d'Indy 264—267.
Joachim 243.
Johnson, E. 26. 29.
— R. 27. 29.
Jomelli 119.
Joncières 267.
Josef Friedrich v. Sachsen-Hildburghausen 148.

Isaac 2. 3.
Istel 187.
Junker 128. 130. 153. 172. 173.
Juon 257.
Iwanow 290.

Kachel 270.
Kade 12.
Kajanus 281.
Kalafati 290. 291.
Kalbeck 241. 243—246.
Kalinnikow 290.
Kalliwoda 198. 206. 207.
Kämpf 259.
Kapsberger 51.
Karauschek 148.
Käßmeyer 241. 249.
Kaul 173.
Kaulbach 232.
Kaun 257.
Kelz 62. 72.
Kirnberger 133. 135. 144.
Kittl 281.
Klauwell 172.
Klöffler 133.
Klopstock 255.
Klose 256. 259.
Klughardt 257.
Knecht 175. 187.
Knoep 72.
Koschat 18.
Koven, de 275.
Kozeluch 148.
Kradenthaller 66.
Kram 259.
Kraus 280.
Krebs, (Org.) 145.
— C. 172.
Kretzschmar 6. 35. 97. 98. 105. 111. 116. 125. 150. 163. 164. 171. 180. 190. 195. 198. 209. 218. 219. 229. 238. 246. 249. 250. 256. 258. 264.
Kreuzhage 239.
Krieger 87. 88.
Krommer 176.
Kronseder 260.
Krosch 29.
Kruse 198.
Kufferath 272.
Küffner 198.
Kufstein, L. v. 82.
Kufstein, T. v. 82.
Kuhlau 276.
Kuhnau 67.
Kuntz 133.
Kunzen 178. 179. 276.
Kusser 78—80.
Kuyper 261.

La Chevardière 107.
Lachner, F. 198. 259. 260.
Lacombe, L. T. 262.
— P. 262. 269.
La Croix 59.
Ladmirault 269.
La Haye 59.
Lalande, de 168.
Lalo 267.
Lamartine 232.
Lampadius 209. 211.
Lampugnani 117.
Lange, D. de 272.
— S. de 272.
Lange-Müller 278.
Lappi 7.
Latilla 117.
Lauber 272.
Laudon 158.
Laurencie, de La 169.
Lavignac 2. 62. 169.
La Voye 59.
Lazzarini 59.
Lebon 42.
Le Bret 32.
Le Clerc 112.
Leduc 106. 150.
Lefèvre 270.
Legrenzi 64.
Lenau 198.
Leo 117.
Leonhard 241.
Lesueur 220.
Levi 242.
Levis 273.
Lie 280.
Liebeskind 172.
Liljefors 280.
Lips 44.
Liszt 103. 184. 199. 211. 220. 228. 230—237. 239. 242. 254. 257—259. 263. 266. 270. 280. 290.
Litzmann 216.

Logroscino 104.
Lorenzitti 117.
Loewe, C. 100.
— J. J. 61. 62.
Lucchesi 117.
Ludwig XIV. 80. 104. 168. 266.
— Markgraf von Baden 85.
— Philipp 221.
Luiz, Infant von Spanien 176.
Lully 2. 75. 76. 78. 79. 81—85. 87. 100. 102. 120. 168. 262. 266.
Luzzaschi 7.
Lyttich 34.

Mac Dowell 275.
Macfarren 274.
Mackenzie 275.
Macpherson 275.
Magnard 267.
Mahaut 169.
Mahler 196. 230. 254—256.
Major 283.
Makart 256.
Malder 128.
Malling 278.
Malzard 148.
Mandyczewski 150.
Mann 145.
Marcello 111. 134.
Marchi 117.
Maréchal 269.
Marées 266.
Maria Stuart 210. 211.
Marini 51.
Marinuzzi 274.
Markull 241.
Marpurg 133. 135.
Martin 169.
Martini (Padre) 129.
Martucci 274.
Mascagni 274.
Maschek 281.
Maschera, Fl. 7.
— G. 7.
Massaini 7.
Massenet 268. 269.
Maeterlinck 269.
Mattheson 79.
Matthias (Kaiser) 51. 52.
Mayr 66. 80.
Mazuel 59.
Mazzone 117.
Meck, v. 287. 288.
Méhul 170.
Melante s. Telemann.
Mendelssohn 100. 185. 198. 204. 207 bis 215. 217. 218. 220. 229. 235—237. 240. 241. 258. 265. 290.
Mennicke 117. 132. 134. 144.
Merker 33.
Merulo 7.
Metzdorf 257.
Meyer von Schauensee 270.
Meyerbeer 232.
Micza 145.
Mielck 281.
Mihalovich 283.
Milandre 169.
Mingetti 117.
Möhring 241.
Moissl 12.
Molique 198.
Möller 33.
Monn, J. Chr. 145.
— M. G. 145. 146. 148. 149. 152. 153. 169.
Montéclair 168.
Monteverdi 40.
Monza 117.
Morley 34.
Morzin 150.
Moscheles 209.
Moszkowsky 257. 259. 260.
Motte, de la 32.
Mouret 168.
Mozart, Leop. 121. 144. 163.
— W. A. 106. 111. 112. 114. 119. 121. 122. 125. 127—129. 131. 135. 136. 140. 147. 151. 155. 159. 160. 163 bis 167. 171. 172. 178. 179. 182. 183. 185. 191. 192. 194. 199. 203. 204. 248. 249. 252. 260. 287. 289.
Muffat 80—85.
Müller, G. F. 144.
Mussorgski 285.
Mysliweczek 174. 281.

N. B. N. 72.
Nagel 131.
Nann 59.
Naumann, E. 241.
— J. G. 144. 145.

Nedbal 283.
Nef 62. 63. 107. 158. 245.
Neitzel 265.
Neri 64.
Neruda 133. 145.
Netzer 241.
Neubauer 60.
Neukomm 176.
Nichelmann 133. 135.
Nicodé 257.
Nicolai 198. 207.
Niecks 172.
Nielsen, L. 278.
— N. 278.
Niemann 276. 277. 280.
Nietzsche 255.
Noack 131.
Nohr 204.
Norlind 5. 38.
Norman 280.
Nottebohm 184. 186. 188. 189.
Nowack 283.

Oberndörffer 43.
Oglio 117.
Olsen 280.
Onslow 262.
Otto 34.

Pacini 273.
Paderewski 291.
Paësiello 117.
Paganini 228. 229.
Papavoine 169.
Pape 241.
Pardall 148.
Parry 274.
Pasdeloup 268.
Passer 156.
Pedrelt 274.
Pepusch 132.
Perez, C. 269.
— D. 117.
Perger 147.
Pergolesi 117. 121. 126. 146.
Perosi 274.
Perti 103.
Peterson-Berger 280.
Petrucci 5.
Pezel 73—75.
Pfeiffer, J. 97.
Pfeiffer, K. 201.
Phalèse 5. 26.
Philidor 106.
Philippi 26. 29.
Piantanida, G. 117.
— J. 117.
Piazza 115. 117.
Piccini 117.
Pichl 175.
Pierné 269.
Pierson 275.
Pinel 59.
Pirlinger 148.
Pirro 62. 65. 74.
Pisendel 91.
Plessis cadet 168.
Pleyel 176.
Pohl 128. 150. 152. 154.
Pohle 59.
Porpora 164.
Porsile 108. 145.
Posch 44.
Pott 204.
Poueigh 269.
Pouplinière, de la 168.
Prätorius 16. 17. 32. 33. 44.
Prieger 136.
Proch 217.
Prod'homme 181.
Prüfer 38.
Pugliani 117.
Pugnani 117.
Puppo 177.
Puschkin 284.

Quantz 105. 133.
Querfurth 148.
Questorino 117.
Quilmety 274.
Quittard 2.

Raab 133.
Rabaud 267.
Rachmaninow 290.
Radecke 241.
Raff 103. 237. 239. 258. 259.
Rameau 169. 228. 234. 235. 262.
Rauch 74.
Rauchenecker 270.
Raupach 203.
Ravel 269.

Rebel 168.
Reber 262.
Reger 204. 251. 261. 262.
Reichardt 106. 119. 133. 142. 143. 248.
Reinecke 240.
Reinken 65. 67.
Reißiger 198.
Reißmann 194.
Reluzzi 117.
Reußner 65.
Reutter 146.
Reyer 262.
Rezniczek 262.
Rheinberger 257.
Ricci 117.
Richehomme 32.
Richter, Fr. X. 125. 127. 168.
— Jean Paul Fr. 196. 255.
— Ludw. 215.
Riedel 145.
Riedt 133.
Riehl 176.
Riemann 7. 15. 17. 18. 24. 25. 32. 34. 49. 51. 52. 60. 62. 64. 65. 87. 90. 96. 97. 118. 120—123. 128. 131. 132. 140. 198. 241.
Riemsdijk 67.
Riepel 128.
Ries 190.
Riesemann 290.
Rietsch 81. 90. 254. 259.
Rietz 208. 241.
Rimsky-Korssakow 285. 290.
Rinaldo 117.
Riso 117.
Rivander 35.
Rizzio 211.
Robert 264.
Rodewald 133. 135. 136. 144.
Rogers 73.
Rolle 133. 144.
Röllig 145.
Romano 117.
Romberg, A. 198.
— B. 198.
Rondeau, Du 106.
Röntgen 272.
Ropartz 264. 267.
Rosenhain 241.
Rosenmüller 57. 61—66. 68. 74. 75. 80. 102. 203.
Rosetti 172. 173.
Rossini 229.
Rothe 73.
Rousseau 104. 169.
Roussel 268.
Rubenson 280.
Rubert 61.
Rubinstein 237. 238.
Rüfer 257.
Rugietz 117.
Rutini 117.

Sacchini 117.
Saint-Foix, de 112. 113. 129. 168. 169.
Saint-Saëns 237. 262. 264—266. 269.
Salieri 117.
Sammartini 112—115. 121. 128. 149. 181. 184. 318.
Samuel 272.
San Martini, Gius. 112.
Sarasin 113.
Sarti 117.
Savard 267.
Savic 221.
Scarlatti, A. 61. 102—104. 108. 111. 145. 185. 233.
— G. 117.
Schaale 133. 135. 136.
Schäfer 291.
Schafhäutl 176.
Schaffrath 133. 135. 136.
Schalk 253.
Scharwenka, Ph. 257.
— X. 257.
Scheibe 79. 80. 90. 97. 119.
Scheidt 36. 45. 46. 49. 50. 55. 57.
Scheiffelhut 66. 87.
Schein 36. 38—42. 44. 45.
Schencker 169.
Schering 112.
Scherley 29.
Schjelderup 280.
Schiller 232. 257.
Schilling 131. 206.
Schindler 170.
Schiöler 278.
Schittler 136.
Schlecht 67.
Schlesinger 207.
Schlöger 145. 146.
Schmeling 259.

Schmelzer 74.
Schmidt, L. 150.
Schmiecerer 80. 81. 85—87.
Schmitt 107.
Schmitz 20. 21.
Schneider, E. 136.
— Fr. 198.
— Joh. 96.
Schnyder von Wartensee 270.
Schoeck 261.
Scholz 78.
Schop 54. 55. 57.
Schubart 106. 118.
Schubert 114. 180. 190—196. 206. 211. 214. 216. 225.
Schultz 42.
Schulz, D. 165.
— J. A. P. 248.
Schumann, G. 257. 261.
— Klara 216.
— R. 100. 170. 180. 185. 195. 196. 201. 204. 206. 207. 209. 213—220. 224. 225. 230. 231. 235—237. 239 bis 243. 245. 264. 265. 267. 270. 271. 274. 278.
Schürer 145.
Schütz 45. 52.
Schwanenberg 133.
Schwarz 129.
Schweitzelberger 87.
Schwind 238.
Schwindl 128.
Scontrino 274.
Scudo 262.
Seiffert 128.
— M. 163.
Seipp 156.
Sekles 259. 289.
Selichius 35.
Senilow 291.
Séré 264. 267—269.
Seyfried 73.
Sgambati 274.
Shakespeare 100. 156. 185. 220. 225. 227.
— W. (Komponist) 274.
Shedlock 186.
Sibelius 281.
Siebeck 42.
Sievers 133.
Siklos 283.
Simon, A. 12.
— S. 176.
Simpson, Chr. 73.
— Th. 28—30. 32. 35. 42. 44.
Sinding 279. 280.
Sinigaglia 274.
Skriabin 290.
Skuhersky 241.
Smetana 281. 282.
Sommer 26.
Spazier 118.
Specht 256.
Sperger 176.
Spies, H. 246.
— M. 246.
Spitta 68. 98. 277.
Spohr 180. 198—204. 206. 214. 257. 276.
Spontini 176.
Staden 20. 24. 36. 42.
Stadtler 148.
Stalder 270.
Stamitz, Ant. 128.
— Karl 106. 127.
— Joh. 118—130. 133. 168. 169. 182. 281.
Stanford 274.
Stanley 67.
Staricius 33. 34.
Starzer 145. 146.
Stassow 286.
Steffani 87. 117.
Steglich 140.
Stein 43.
Steinberg 291.
Steiner 107.
Stephan 25.
Sterkel 180.
Sternheim 130.
Steucius 11. 25.
Stöhr 257.
Stojowski 291.
Stork 275.
Storm 242.
Stradal 136. 137. 140.
Stradella 103.
Straesser 257.
Strauß, Joh. 251.
— R. 218. 257. 258. 261. 262. 266. 270. 271.
Strube 275.

Stumpf 245.
Suk 283.
Sullivan 275.
Sulzer 113. 116. 128.
Susato 5.
Suter 272.
Svendsen 278—280.
Szadrowsky 245.

Täglichsbeck 198.
Tanéjew 290.
Tartini 111. 127.
Taubert 214. 241.
Telemann 90—97. 99. 129.
Tellier 269.
Tessarini 111. 112.
Thayer 184.
Thouret 172.
Thusius 42.
Tiersot 170.
Tischer 96.
Toeschi 106. 126.
Tomaschek 281.
Tomasini 117.
Tomkins 29. 30.
Töpffer 29.
Torchi 6. 51. 115.
Torrefranca 113.
Torti 117.
Touchemoulin 169.
Tournemire 267.
Traëtta 117.
Tschaikowsky, M. 287. 288.
— P. 284. 287—290.
Türk 183.

Überfeldt 190.
Ugherio 51.
Ulrich, B. 67. 80.
— H. 240.
Unger 180.

Valle 117.
Van der Straeten 106.
Vanhall s. Wanhal.
Vaqueiras 2.
Veichtner 133.
Veit 241.
Verdier 59.
Verhulst 272.
Vierdanck 56—58. 60.
Vinci 104. 117.
Vogler, Abbé 175. 176. 187.
Volbach 257.
Völker 35.
Volkmann 237. 239. 240. 260. 261.
Voltaire 164.
Vom Ende 187.

Wagenseil 144—147.
Wagner, R. 11. 188. 198. 199. 201. 204—206. 230. 234. 236. 252. 254. 259. 263. 267. 279.
Waelput 273.
Wahr 156.
Walter 240. 241.
Walther 3. 61. 63.
Wambach 273.
Wanhal 169. 173. 174.
Wasielewski 3. 5. 6. 218.
Weber, C. M. von 141. 195—198. 207. 211. 218. 225. 227.
— D. 206.
Webster 29.
Weingartner 181. 242. 257.
Weinlig 206.
Welcker 117.
Werra, v. 84. 86.
Weyse 276.
Widmann 23. 24.
Widor 267.
Wiedner 96. 144.
Wilhelm VI., Landgraf von Hessen 59. 60.
Wilms 272.
Winding 278.
Wirbach 145.
Witkowski 267.
Witt 180.
Wittgenstein 235.
Wolf, Hugo 230. 258.
— Joh. 2. 3. 61.
— L. C. 261.
Wolff 107.
Wölfflin 214.
Wölfl 180.
Wooldridge 3.
Wotquenne 137. 148.
Woyrsch 251.
Wranitzky 176.
Wüerst 241.

Wüllner 156. 216.
Wustmann 25. 34.
Wyzewa 156. 164.

Zach 128.
Zarachiae 133. 141.
Zanella 274.
Zani 117.
Zarth 128.
Zelenka 98.
Zellner 241.
Ziegler 148.
Zola 263.
Zolotarew 290.
Zoppis 117.
Zuber 61.
Zweer 272.
Zwingli 270.



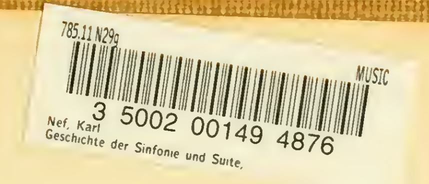




## Date Due

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

Library Bureau Cat. No. 1137






ML 1255 .N33
Nef, Karl, 1873-1935.
Geschichte der Sinfonie und
Suite

